





laetē bibamus sobriam ebrietatem spiritus



libris

Felix · Lillj  
Reichmann







ARTES AUSTRIAE

STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE  
ÖSTERREICHS

4. BAND





ÖSTERREICHS MALEREI  
IN DER ZEIT ERZHERZOG ERNST DES  
EISERNEN UND KÖNIG ALBRECHT II.

VON WILHELM SUIDA

WIEN 1926

---

K R Y S T A L L - V E R L A G G E S. M. B. H.

VEREINIGTE KÖNIGLICHE ANSTALT FÜR  
DIE VERBESSERUNG DER  
KÖNIGLICHEN ANSTALT FÜR

VEREINIGTE KÖNIGLICHE ANSTALT FÜR

Alle Rechte vorbehalten

Druck der Offizin Waldheim-Eberle A. G., Wien VII



## INHALT

Einleitung. Die historischen Grundlagen . . . . .	7
Die Steirische Bildergruppe. Aus der Zeit Erzherzog Ernst des Eisernen . . . . .	9
Die Wiener Malerschule. Die Werke um 1420—1430 . . . . .	21
Der Altar König Albrechts II. Die Werke um 1437 . . . . .	29
Anhang . . . . .	41
Nähere Beschreibung der vierundzwanzig Tafeln des Albrecht-Altars . . . . .	43
Enea Silvio Piccolomini über das Aussehen König Albrechts . . . . .	53
Zur Wiener Miniaturmalerei der Zeit König Albrechts II. . . . .	55
Tafeln . . . . .	63





## EINLEITUNG

### Die historischen Grundlagen

Politische Vormachtstellung, wirtschaftlicher Aufschwung und Hochdrang der geistigen Kultur sind in dem geschichtlichen Leben der Länder und Völker unlösbar mit einander verbunden. Sie sind nur die verschiedenen Schauseiten einer schöpferischen Grundkraft, die irgendwie im Boden wurzelt und zu Taten drängt und befähigt.

Des spätbesiedelten Grenzlandes Österreich welthistorische Rolle beginnt an dem Tage, an dem Rudolf von Habsburg es zum Grundpfeiler seiner Hausmacht erkor. Die Kaiserfamilie kommt aus dem Westen, so wie Luxemburger, Hohenzollern und Lothringer, die alle auf den deutschen Osten ihre Macht stützten. Seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts liegt der Schwerpunkt deutscher Politik im Südosten, die Bedeutung Wiens ist seit den Tagen des ersten hier seßhaften Kaisers Albrecht I. im Steigen. Das Prag Karls IV. mit seiner gesteigerten Kunsttätigkeit hat nur auf kurze Zeit den ruhigeren Schritt Wiens überflügelt. Der Veitsdom, immer ein Fremdling aus dem Westen, blieb Torso, die Stefanskirche aber wuchs zum Wahrzeichen Österreichs empor. Und die deutsche Königskrone kehrte auf Albrecht V. zurück, der als Landesfürst die Vollendung des Stefansturmes erlebte. Der Selbständigkeit der Stefanskirche gegenüber der böhmischen Architektur und ihrer Bedeutung innerhalb des ganzen deutschen Kunstgebietes entspricht die Stellung der anderen Künste der Spätgotik in Österreich. Für Glasmalerei und Plastik ist man diesem Sachverhalt schon auf die Spur gekommen<sup>1</sup>. Aber verallgemeinernde Schlußfolgerungen schienen noch gewagt, da zwingende Beweise fehlten. Vorliegende Untersuchung geht von den Werken der Tafelmalerei aus, einem Material, das einige ganz wichtige, bisher verborgen gebliebene Stützpunkte der historischen Gesamtbetrachtung enthält. Der ausgedehnte Komplex der österreichischen Erblände unterliegt im späteren 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts dem gleichen Prozeß der Individualisierung, der sich in der gesamten westeuropäischen Kultur und am ersichtlichsten in der toskanischen Frührenaissance ausprägt. Die österreichischen Länder zerfallen trotz oft wiederholter Betonung der Zusammengehörigkeit in drei getrennte Verwaltungsgebiete: Das Herzogtum Österreich ob und unter der Enns, Innerösterreich mit Steiermark, Kärnten, Krain und der Windischen Mark, endlich Tirol. Herr von Steiermark ist seit dem 16. September 1406 der energische Herzog Ernst der Eiserne, während sein jüngerer Bruder Friedrich IV. sich in Tirol festsetzte und dasselbe trotz stürmischer Wechselfälle behauptete. In Österreich aber starb Albrecht IV., »Wunder der Welt« zubenannt, im jugendlichen Alter von 27 Jahren (1404) und hinterließ den unmündigen Albrecht V. (geb. 10. August 1397) als Erben. Die Führung der vormundschaftlichen Regierung wurde zum Zankapfel zwischen den Herzogen

<sup>1</sup> Vgl. F. Kieslinger, »Die Glasmalerei in Österreich« und desselben »Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich«, *Artes Austriae* I, Krystall-Verlag, Wien 1923.

Wilhelm (gest. 1406), Leopold IV. (gest. Mai 1411) und Ernst, bis der Schiedsspruch König Sigismunds durch Großjährigkeitserklärung des 14-jährigen Albrecht (1411, 30. Oktober) dem egoistischen Treiben der Vormünder und dem gefährdenden Anwachsen der Macht Ernst' des Eisernen ein Ziel setzte. Ernst' Energie ward auf den Süden und Südosten gewiesen, wo die Macht der mit Sigismund verschwägerten Grafen von Cilli den ehrgeizigen Habsburger in Schach hielt. Er ließ sich vom Dogen von Venedig den Titel eines Erzherzogs bestätigen, knüpfte Verbindungen zu dem mit den Luxemburgern rivalisierenden polnischen Königshause durch seine Vermählung mit Cimburgis von Massovien an, und unternahm, gefolgt von 25 Adeligen aus Innerösterreich, Österreich und Tirol, eine Ritterfahrt ins Gelobte Land. Ernst erweist sich in seinen Landen als zielbewußter, umsichtiger Fürst<sup>1</sup>. Seine Zähigkeit zeigt er u. a. in dem Festhalten an den Besitzansprüchen auf die alte Püttener Mark, das Gebiet nördlich des Semmering und Wechsel mit Wiener-Neustadt und Neunkirchen, welches zwischen Steiermark und Österreich strittig war. Er hat dasselbe dauernd besetzt gehalten und unbestritten auf seine Nachfolger vererben können. Kunstgeschichtlich ist das insofern von Bedeutung, als Wiener-Neustadt und Wien sich in ihrer künstlerischen Produktion zu Anfang des 15. Jahrhunderts scharf voneinander scheiden, dagegen zwischen Wiener-Neustadt und Steiermark enger Zusammenhang besteht. Albrecht V. besitzt die väterliche Freundschaft Sigismunds und die Treue seiner Untergebenen, die wie der Landmarschall Reinprecht von Walsee, Gegner aller Ansprüche Ernst' sind. Kurz vor seiner Mündigkeitserklärung (1411) hat Sigismund den 14-jährigen Knaben zum Verlobten seiner einzigen Tochter, der zweijährigen Elisabeth, erklärt, anläßlich der Vermählung 1423 ihn mit der Markgrafschaft Mähren belehnt. Diese Würde und die Gefolgschaft für Sigismund machen den frühreifen Mann zum Vorkämpfer gegen die Hussiten, stellen seine Interessen auf Norden und Osten ein. Enea Silvio erzählt, er sei der einzige Nachbar gewesen, vor dem die Hussiten Respekt hatten. Nach dem Tode Ernst' des Eisernen (10. Juni 1424) überläßt er die vormundschaftliche Regierung in Innerösterreich für die unmündigen Söhne Ernst', Friedrich V. und Albrecht VI., seinem Vetter Friedrich IV. von Tirol. Es überrascht, daß dieser harte und die Einfachheit liebende Fürst, auf dessen Haupt sich nach Sigismunds Tod (9. Dezember 1437) drei Königskronen: Ungarns, 1. Januar 1438, des Deutschen Reiches, 18. März 1438, und Böhmens, 29. Juni 1438, vereinigten<sup>2</sup>, ein entschiedener Förderer der Künste gewesen ist. Diese Entwicklung, deren Blüte nachzuweisen unser Ziel ist, findet durch den frühen Tod des Königs im Kriege gegen die Türken (27. Oktober 1459) jähen Abschluß. Albrechts II. Witwe schenkte am 22. Februar 1440 dem Ladislaus Posthumus das Leben; sie selbst starb schon am 10. Dezember 1442.

<sup>1</sup> Vgl. Emil Kümmel, Zur Geschichte Herzog Ernst' des Eisernen, Mitteilungen des Historischen Vereins für Steiermark, XXV, Graz 1877. — Für dies sowie für das Folgende: Franz Krones, Handbuch der Geschichte Österreichs, II. Bd., Berlin 1877. <sup>2</sup> Albrechts Thronsigel als deutscher König, 1438 und 1439 in Verwendung, trägt die Inschrift: Albert. Dei gra. Romanor. Rex. Semp. Augts. Ac Hungarie. Boemie. Dalmacie. Croacie. Rame. Servie. Galicie. Lodomerie. Comanie. Bulgarieque Rex. Austrie Et Lucemburgen. Dux.



## DIE STEIRISCHE BILDERGRUPPE

Aus der Zeit Erzherzog Ernst des Eisernen

Die wertvolle Kunstsammlung des Benediktinerstiftes St. Lambrecht in Steiermark birgt eine der Form eines Altarpalio-entsprechende Tafel (Fichtenholz, Höhe 78 cm, Breite 166 cm) mit der vorzüglich erhaltenen Darstellung der Überreichung eines kleinen Kirchenmodells durch eine kniende Frau mit Nimbus an die Madonna, unter deren Schutzmantel die Gläubigen Zuflucht finden, links, einer Reiterschlacht rechts. Der Führer der siegreichen Schar mit Krone hochaufgerichtet auf weißem Pferde ist niemand anderer als Ernst der Eiserne. Seine Identifizierung ist durch den Vergleich mit dem Bildnis in Cod. Ser. Nov. 89 der Nationalbibliothek in Wien in einer jeden Zweifel ausschließenden Weise möglich. Soweit die Zeit individualisierende Charakterisierung zu geben beabsichtigt, läßt sich für die Miniatur und das Tafelbild sogar auf eine gemeinsame Naturaufnahme schließen<sup>1</sup>. Keinesfalls aber sind Miniatur und Gemälde von einer Hand ausgeführt. Die Handschrift der Predigten des hl. Augustin, in deutschen Versen paraphrasiert, ist, wie die Widmung erweist, vom Zisterzienserstift Reun (Rein) in Steiermark dem Herzog überreicht worden, demnach auch höchstwahrscheinlich dort ausgeführt<sup>2</sup>. Die Gestalt der Madonna in ihrem faltenreichen hellblauen Mantel mit dem nackten Christkinde gibt den für die Geschichte der österreichischen Plastik wichtigen Hinweis, daß der Typus der »schönen« Madonna<sup>3</sup> um 1420 in Steiermark schon eingebürgert war, so wie er heute noch durch die ausgezeichnete, leider neu gefaßte Figur der Marktkirche in Aussee und die ebenso verunstaltete, in der Form großartige, in Judenburg vertreten wird.

Unser Bild in St. Lambrecht gibt dem Historiker noch manche Rätsel auf: Ein Motivbild, gestiftet nach einem Sieg, den Herzog Ernst über eine den Kostümen nach aus dem Osten gekommene Reiterschar erfochten hat. Aus kostbarem Gold- und Silberbrokat sind die Leibbrücke des von einer Lanze durchbohrten feindlichen Anführers mit Zackenkrone und seines Begleiters. Welche Begebenheit liegt hier zu Grunde? Ältere, jetzt zumeist als

<sup>1</sup> Im wesentlichen völlig übereinstimmend, ebenfalls bärtig, ist Herzog Ernst auf seinem Grabstein in Stift Rein (vgl. A. v. Perger, Mitteil. d. Zentralkommission, XII, 1867, mit Tafel) dargestellt. Dagegen zeigt ein Glasgemälde aus der Gottesleichenkapelle der Burg zu Wiener-Neustadt jetzt ebenda in der Neuklostersammlung, das Erzherzog Ernst mit drei Knaben kniend darstellt (vgl. K. Lind, Mitteil. d. Zk., XVIII, auch abgebildet bei F. Kieslinger, Die Glasmalerei in Österreich, Tafel II), den Fürsten bartlos, so wie später auch das Täfelchen aus der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. (Vgl. dazu F. Kenner, Die Porträtsammlung usw., Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien, XIV, 1893.) Die drei Knaben auf dem Glasgemälde sind die Söhne: Ernst († 1432), Friedrich V. und Albrecht VI. Nach deren Alter ist die Entstehung des Glasbildes um 1420 anzunehmen. Lind vermutete, übrigens in sehr vorsichtiger Form, 1423, weil zufällig ein Aufenthalt des Herzogs Ernst in Neustadt in diesem Jahr bekannt ist. Spätere haben aus der vorsichtigen Vermutung Linds ganz zu Unrecht eine Tatsache gemacht. Den Bart trug Herzog Ernst aber nicht nur in seinem letzten Lebensjahre, sondern gewiß schon einige Jahre früher, wenn auch nicht vor 1420. <sup>2</sup> Die Widmung lautet: „Hochgeporner Fürst und gnädiger here / Glück und Salde got Euch mere / Reun ewer Stift vergesset nicht. / Zu ewern gnaden guet zu versicht / haben wir an allen wang / got mach Euch ewer Leben lang.“ <sup>3</sup> Vgl. W. Pinder, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1923, und Kieslinger, l. c., S. 25.

unglaublich geltende Berichte sprechen von einer Türken Schlacht, die vor Radkersburg im Oktober 1418 stattgefunden hätte. Neuere Forschung hält die frühen Türkeneinfälle für Fabel<sup>1</sup> und verweist dafür auf Grenzbedrohungen durch die Ungarn, deren historische Spuren sich finden lassen. Nun tritt als bisher unbekanntes historisches Dokument unser Bild auf den Plan. Wer sind die Gegner des Herzogs gewesen? Die Kostümkunde gibt keine dezidierte Antwort, aus zwei Gründen: Weder kann der Künstler für Begebenheiten und Kostüme, die ihm nur geschildert oder in Bruchstücken vorgewiesen worden waren, als ganz zuverlässige Quelle angesehen werden, noch verfügt die Wissenschaft heute über unbedingt sichere Kriterien, um in allen Fällen Ungarisches und Türkisches in dieser frühen Zeit zu unterscheiden. Läßt die Kampfszene Zweifel offen, so wird unsere Meinung durch die linke Bildhälfte in eine bestimmtere Richtung gedrängt. Dort steht die Madonna, unter deren schützendem Mantel die Gläubigen Zuflucht suchen. Von den Dargestellten, die zum Teil sehr individuelle Züge tragen, interessieren uns besonders die beiden Gekrönten. Derjenige links neben dem infulierten Abt von St. Lambrecht ist wohl nach den leidlich ähnlichen Gesichtszügen und der mit dem Reiter völlig identischen Form der Krone als Ernst der Eiserne zu benennen. Derjenige rechts aber, von dem davor knienden Kleriker halb verdeckt, trägt die in den Darstellungen des 15. Jahrhunderts, wie wir im folgenden noch sehen werden, mehrfach wiederkehrende Form der deutschen Königskrone. Der deutsche König aber ist Sigismund der Luxemburger, zugleich König von Ungarn (als solcher schon 1387 gekrönt, deutscher König seit 1411, gestorben 1437). Mit dieser Feststellung fällt wohl die Möglichkeit, den Kampf rechts auf unserem Bilde als einen Sieg Ernst' über die Ungarn aufzufassen, von dem uns überdies keinerlei Kunde überliefert worden wäre. Denn die kleinen Grenzgeplänkel, deren Spuren man neuerdings in Kirchenprotokollen entdeckt hat, gäben keinesfalls eine Erklärung für die Reiterschlacht unserer Darstellung mit dem Tode des feindlichen Führers. Ob man nun auf die alte Tradition eines Türkensieges Ernst' des Eisernen bei Radkersburg (die Burg auf steilem Hügel links auf dem Bilde wäre dann eine Idealdarstellung der Grenzfeste) zurückgreifen will oder nicht, die Tatsache eines Türkensieges scheint mir durch die Existenz des Votivbildes in St. Lambrecht bewiesen. Und hält man ein Vordringen der Türken bis an die steirische Grenze für ausgeschlossen, so kann weiter im Süden die Krainer Grenze oder die Windische Mark bedroht gewesen sein.

Die Spuren der Votivtafel lassen sich bis um 1640 zurückverfolgen. In Weixlers Chronik<sup>2</sup>, Beiblatt nach fol. LXXXII, ist verzeichnet: »Ibidem (in der Peterskirche) in sacristia super altaris antiqui picta tabulata conspicitur aliqua S. mulier in ulnis offerens B. V. sacram

<sup>1</sup> Vgl. Pirchegger in der Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark, Luschin-Festschrift 1922. — Für manche freundliche Erläuterung des Geschichtlichen und Kostümlichen habe ich den Herren Archivdirektor Dr. Doblinger in Graz, General Dr. John, Direktor des Heeresmuseums in Wien, Dr. F. Reinöhl am Staatsarchiv und Dr. E. Wallner in der Nationalbibliothek zu danken. <sup>2</sup> Ich verdanke den Hinweis der Freundlichkeit des Herrn Stiftsarchivars P. Othmar Wonisch.



quandam aediculam . . . Dicta pars altaris antiqui . . . picta habet aliquam victoriam ope Deiparae V. ut pictura notat a Sancto quodam rege de Turcis, Tartaris aut de similibus hostibus reportatam«. Unklarer und unbestimmter kann man sich kaum ausdrücken, man sieht, um 1640 war alle Tradition bezüglich der Deutung der Tafel verlorengegangen. Es steht nicht fest, ob sich das Bild seit jeher, so wie 1640 und bis in neuere Zeit, in der Peterskirche im Stiftsbezirk von St. Lambrecht befand. Da aber das von der knienden Heiligen der Madonna dargebrachte Kirchenmodell sehr wohl die nicht ganz unähnlich gestaltete kleine Peterskirche andeuten könnte, diese nachweisbar 1424 geweiht worden ist, so bezieht sich das Motivbild höchstwahrscheinlich auf die Gründungsgeschichte dieses Baues. Die als eigentliche Stifterin dargestellte heilige Frau können wir vorläufig nicht benennen. Dem ganzen Zusammenhang nach kann es nur eine Heilige sein, der sich Herzog Ernst durch ein Gelübde verpflichtet fühlte und deren Fürbitte er seinen Sieg zuschrieb. Ernst' Bildnis sowie der wahrscheinliche Zusammenhang der Tafel mit der Gründung der Peterskirche führen auf die Jahre bis 1424 als Entstehungszeit des Bildes. Kompositionelle Ähnlichkeit mit der Motivtafel weist das Relief im Tympanon des Hauptportals der Wallfahrtskirche zu Mariazell in Steiermark auf. Bekanntlich ist die Kirche eine Gründung des Stiftes St. Lambrecht, dem sie auch heute noch angehört. Ludwig I. von Anjou, König von Ungarn, widmete nach siegreicher Türken Schlacht 1377 die Mittel zum Neubau der Kirche, deren Gestalt noch heute erhalten ist, teilweise in barocker Überkleidung des 17. Jahrhunderts, teilweise, wie der Fassadenmittelteil mit Turm, annähernd im Originalzustande. Der Schmuck des Tympanon ist, wie schon längst beobachtet worden ist, nicht einheitlich<sup>1</sup>. Das obere Feld, eine figurenreiche Kreuzigung, gehört der Zeit um 1400 an. Der breite Reliefstreifen darunter ist etwas später, wohl um 1420, hinzugefügt worden. Die etwas größere linke Hälfte zeigt zu seiten der thronenden Madonna mit hoher Königskrone die schutzflehenden Pilger, den knienden Abt von St. Lambrecht mit Mitra, den hl. Wenzel, der den Markgrafen von Mähren und dessen Gattin dem Schutze der Madonna empfiehlt, und König Ludwig, der das Gnadenbild, eine gerahmte Tafel mit dem Madonnenbilde, der Gottesmutter darbringt. Unmittelbar neben dem knienden König ist dessen siegreiche Schlacht gegen die Türken (1377) dargestellt, ganz rechts am Rande aber ein Mönch, der einer Besessenen die Dämonen austreibt (der Legende nach eine Legion, das ist 6666, die Begebenheit wird in das Jahr 1370 verlegt). Drei Wappenschilde sind am unteren Rande des Reliefs angebracht: Alt-Ungarn (die vier Flüsse) mit den Lilien von Anjou kombiniert, das ungarische Doppelkreuz (Slowakei) und der österreichische Bindenschild. Der letztere beweist den Anteil eines Habsburgers an der Ausführung des Reliefs. Nach der Zeit der

<sup>1</sup> Hans Petschnig, Die Wallfahrtskirche zu Mariazell in Steiermark, Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, XIV. Bd., 1869, Seite 67 ff. — P. Gerhard Rodler, Geschichte und Beschreibung der Gnadenkirche Mariazell in Steiermark, 1907, Seite 41. — P. Othmar Wonisch, Die Gnadenbilder uns. Lieb. Frau in Mariazell, 1916, Seite 33.

## DIE STEIRISCHE BILDERGRUPPE

Entstehung kann dieser Habsburger wohl kaum ein anderer als Ernst der Eiserne sein. Damit ergibt sich für die Beurteilung der St. Lambrecht Votivtafel ein neuer Gesichtspunkt. Im großen und ganzen nach demselben Kompositionsschema gearbeitet, fordert sie dazu heraus, in Parallele zu dem Mariazeller Relief gestellt zu werden. Der Gegenstand ist ein anderer: eine hl. Frau bringt der Madonna das vermutliche Modell des Peterskirchleins von St. Lambrecht dar. Veranlassung dazu ist ein Gelübde, kraft dessen Ernst der Eiserne, porträtmäßig charakterisiert, einen Sieg über die Türken erfochten hatte. Es ist wohl ein unausweichlicher Schluß, daß Ernst, der für Mariazell durch die Hand eines Bildhauers Sieg und Stiftung Ludwigs von Ungarn hatte verherrlichen lassen, in dem St. Lambrecht Bild eine eigene Waffentat und die aus diesem Anlasse erfolgte fromme Stiftung für die Nachwelt anschaulich machen ließ. Er stellt sich so mit dem gefeierten König in eine Linie. Eine Bestätigung dieser aus den Kunstwerken abgeleiteten Schlußfolgerungen bleibt archivalischen Funden vorbehalten, die uns sowohl über kriegerische Vorgänge als über die Entstehungsgeschichte der Peterskirche in St. Lambrecht aufklären müssen.

Jedenfalls ist mit dem St. Lambrecht Bild ein wichtiger Anhaltspunkt für die Rekonstruktion der älteren österreichischen Malerei gewonnen. Denn die Votivtafel ist das Meisterwerk eines führenden Künstlers, dessen Hand wir noch in mehreren Gemälden nachweisen können, so gering auch der Bruchteil des einstmals Vorhandenen, der uns erhalten blieb, sein mag.

In der Kunstsammlung von St. Lambrecht hängt ein beiderseitig bemaltes Täfelchen (Fichtenholz, Höhe 67 cm, Breite 58·5 cm) mit dem Gebet Christi auf dem Ölberg an der Außenseite, der Kreuztragung an der Innenseite. Das Gebet am Ölberg, teilweise beschädigt, aber frei von Restaurierungen, scheint am besten verwendbar, die Eigenart des Malers kennenzulernen. Die Farben der Gewänder, weinrot bei Christus, blau der Engel, weiß mit eisengrauen Schatten, blau und grün die Apostel, heben sich ruhig und schön fließend von einem Terrain ab, dessen muschelig gekrümmte Formationen durch weißlichgrün aufgesetzte Lichter zu phantastisch temperamentvollem Leben gesteigert werden. Identische Gewandbehandlung, ähnliche tiefleuchtende Farben kennen wir von der Votivtafel her. Auch das Terrain hat dort die gleichen Formen. Das Innenbild der Kreuztragung ist bunter, neben dem weinroten Mantel Christi stehen Zinnober, Hellgrün und tieferes Blau. Alles Gold, Hintergrund, Nimben und Kragen mit Schriftzeichen, ist erneut. Die Typen kennen wir vom Votivbilde her, es ist nicht nur eine gleiche Künstlerhand, sondern auch eine zeitliche Zusammengehörigkeit anzunehmen. Die Entstehung ist also bald nach 1420 anzusetzen.

Manche der beobachteten Stileigentümlichkeiten finden sich wieder in zwei Tafeln, der Kreuztragung der Wiener Galerie und der Kreuzigung in Wiener Privatbesitz, deren Zugehörigkeit zu einem und demselben Altar durch weitgehende formale Verwandtschaft und



gleiche Maße wahrscheinlich ist'. Die Kreuztragung (Fichtenholz, Höhe 75 cm, Breite 52 cm) wirkt ernst und schwer in der Farbe. Schwärzlichgrau der Mantel Christi, blau das Kleid der Maria (beide nicht frei von Retuschen), dunkelrot das Gewand des Johannes; gleiches muscheliges Terrain und zahllose helle Steinchen so wie auf der Kreuztragungstafel in St. Lambrecht, deren Typen im Gefolge vielfach wiederkehren. Durch einen wundervollen Erhaltungszustand zeichnet sich das Kreuzigungsbild in Privatbesitz aus. (Fichtenholz, Höhe 75 cm, Breite 51·6 cm.) Der alte Goldgrund mit zierlichem Randornament ist durch hinein-gezeichnete Engel belebt, die Nimben sind radial gerippt, das an die Orientalengewänder der Votivtafel erinnernde Gewand des Longinus ist über Gold farbig lasiert; blau, grün, braun, hochrot, gelb mit roten Schatten die Gewänder, kräftige Karnation mit braunen Schatten, etwas blasser bei Christus, rötlicher bei den Schächern. Fragen wir nach dem zeitlichen Verhältnis der Wiener Tafeln zu denen von St. Lambrecht, so werden wir durch die ausgesprochenere Akzentuierung naturalistischer Einzelheiten, wie sie namentlich in der Behandlung der nackten Körper hervortreten, zu einer etwas späteren Ansetzung der Wiener Tafeln, etwa um 1430, geführt.

Mit dem Kreuzigungsbilde in Wiener Privatbesitz hängen, wie schon H. Zimmermann erkannte, zwei andere Darstellungen des gleichen Themas im Stift Neukloster in Wiener-Neustadt und im Museum Joanneum zu Graz zusammen. Das sehr kleine Bildchen in Neustadt ist aber nicht spätere Kopie, sondern ein in manchen Teilen allerdings durch Übermalung arg entstelltes Original. Man darf dasselbe wohl unbedenklich dem gleichen Künstler zuschreiben wie die bisher betrachteten Bilder. Anders liegt die Sache bei dem wundervollen Kreuzigungsbilde aus St. Peter am Kammersberge im Museum zu Graz<sup>2</sup>. Das Werk steht entwicklungsgeschichtlich auf einer früheren Stufe als die Wiener Kreuzigung, das heißt es bleibt unberührt von jenen resolut naturalistischen Zügen, die dort auffallen. So sind die nackten Körper zarter, schwächlicher, biegsamer, konventioneller, die Gewänder in ihrem Zuge von einem melodischen Reichtum, den der Naturalist der Wiener Tafeln nicht mehr kennt. In den Typen ist der Meister der Grazer Kreuzigung nicht ärmer, im

<sup>1</sup> Die Kreuzigung wurde zuerst durch Heinrich Zimmermann im Jahrbuch für Kunstsammler, I, 1921 Frankfurt a. M., publiziert und ihr Zusammenhang mit zwei anderen Bildern des gleichen Gegenstandes in Stift Neukloster in Neustadt und in Graz nachgewiesen. Auch auf dem Heiligenaltar in St. Stefan in Wien wird hingewiesen, alles wird dem Salzburger Kreise zugeteilt. — L. Baldaß (Wiener Jahrbuch für bildende Kunst, 1922, und im Katalog der Neuerwerbungen der Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum, A. Schroll Verlag 1924) wies auf die Zusammengehörigkeit der aus Berliner Kunsthandel für die Wiener Galerie angekauften Kreuztragung mit der Kreuzigung. — E. Buchner, Sitzungsbericht der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München vom 19. Jänner 1923, im Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, XIII, 1923, S. 170, stellt eine Reihe von Bildern und Zeichnungen, die sicher österreichisch sind, zusammen, und lokalisiert alles auf Wien. Darin folgt W. Hugelshofer, der das Material beträchtlich erweitert und Gruppierungen versucht. (Eine Malerschule in Wien zu Anfang des 15. Jahrhunderts, in »Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst«, I. Jahrgang, von Ernst Buchner und Karl Feuchtmayr, Verlag Benno Filser, Augsburg.) Das Hauptbild, von dem wir den Ausgang genommen haben, das Votivbild, ist nicht erwähnt. Ebenso hat Hugelshofer die Kehrseite des Ölberg, die Kreuztragung in St. Lambrecht, offenbar nicht gekannt. <sup>2</sup> Vgl. W. Suida, »Österreichische Kunstschatze«, II, 66, und die »Landesbildergalerie in Graz« (Wien 1923), S. 5, Nr. 4. In letzterem Buche habe ich die Entstehung um 1440 offenbar etwas zu spät angesetzt.

## DIE STEIRISCHE BILDERGRUPPE

Räumlichen auf ungefähr gleicher Stufe. Um 1430 ist auch hier die Entstehungszeit anzunehmen. Es ist bezeichnend für unsere Armut, daß von diesem ausgezeichneten Künstler bisher nur ein Bild nachweisbar ist<sup>1</sup>. Engeren Zusammenhang als die Grazer Kreuzigung zeigt mit dem Wiener Bilde die große Kreuzigungstafel des Museums in Linz. Nehmen wir nur die drei Gestalten an den Kreuzen und die Longinusgruppe, so ist die Ähnlichkeit sogar eine sehr weitgehende. Stärker machen sich die Unterschiede in der Gruppe der Leidtragenden bemerkbar. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß die große Linzer Tafel nicht unerheblich später, vielleicht 1435 bis 1440 anzusetzen ist. Ob die Ähnlichkeiten ausreichen, um mit O. Benesch noch an die gleiche Künstlerhand zu denken, erscheint mir trotz auffallend verwandter Züge, die auf alle Fälle engen Schulzusammenhang feststellen, zweifelhaft. Ich habe den Eindruck eines durchaus verschiedenen künstlerischen Temperaments. Der fast als fertige Formel übernommenen Gruppe der Kreuze mit Longinus stehen die archaisch säulenartig aufgereihten, trotzdem der Anmut nicht entbehrenden Leidtragenden links gegenüber, von denen man nicht annehmen kann, daß der dramatisch empfindende Steirer sie so gestaltet hätte. Auch scheinen mir die gesamten Ähnlichkeiten äußerlich, nicht im innersten Wesen begründet, vielmehr dessen tiefgehende Verschiedenheit verschleiern. Mit der betrachteten steirischen Gruppe hängt das öfter besprochene Altärchen zusammen, das heute unter dem 1434 von Hans von Prachatz vollendeten Baldachin in der Stefanskirche in Wien steht. Der Schrein enthält eine moderne St. Andreasfigur, die bemalten Flügel aber an den Innenseiten vor Goldgrund die hl. Georg, Leonhard, Wenzel und Christophorus. Bei geschlossenen beweglichen Flügeln sieht man auf deren Außenseiten und auf dem feststehenden Flügelpaar vor dunkelblauem sternbesetzten Grunde: Christus am Ölberg und Christus als Schmerzensmann, Petrus, Bartholomäus, Barbara, Helena (ohne Krone!), einen Apostel oder Evangelisten mit Buch und einen Fürsten mit Pfeil (wohl Sebastian). Die Bilder des Andreasaltars reichen in der Qualität nicht ganz an jene Gemälde heran, die wir dem Meister der Votivtafel zuschreiben konnten<sup>2</sup>.

Dieser kleine Altar befand sich, wie wir wissen<sup>3</sup>, noch 1872 zusammen mit dem von Friedrich III. 1447 gestifteten, heute auch in St. Stefan befindlichen großen Altar in der Abteikirche des Zisterzienserstiftes Neukloster zu Wiener-Neustadt. Damals zierte den jetzt von einer modernen Andreasfigur eingenommenen Schrein eine der Abbildung nach sehr feine Madonna in faltenreichem Gewande mit dem nackten Kinde (vom Typus der sogen-

<sup>1</sup> Auffallend, aber infolge der Lückenhaftigkeit unseres Materials nicht sicher erklärbar, ist die Ähnlichkeit der Mariengruppe auf der Kreuzigung aus St. Peter am Kammersberg mit derjenigen auf des Tuchermeisters Passionsaltärchen in der Johanneskirche in Nürnberg (abgebildet bei Carl Gebhardt, *Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg*, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 108, Straßburg 1908, Tafel 27). <sup>2</sup> Hugels Hofers Annahme, das Altärchen sei aus unzusammengehörigen Stücken später zusammengesetzt, nur sechs Bilder seien stilistisch mit der uns beschäftigenden Gruppe verwandt, finde ich durch genaue Untersuchung nicht bestätigt. Trotz gewisser Qualitätsunterschiede, vereinzelter Übermalungen, ist der im wesentlichen einheitliche Charakter und die Ursprünglichkeit des ganzen Gefüges festzustellen. <sup>3</sup> Vgl. P. Benedikt Kluge, *Der Flügelaltar usw.* in Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, XVII, Jahrgang, Wien 1872, Seite 89 ff.



nannten schönen Madonna), deren heutiger Verbleib unbekannt ist. In der Anordnung der Flügelbilder hat sich der Zeichner der zitierten Abhandlung beigegebenen Abbildung Freiheiten genommen, da Innen- und Außenbilder der beweglichen Flügel auf einer Abbildung nebeneinander gestellt erscheinen. Das ganze Altärchen war damals auf den Schrein des ehemaligen Hochaltars von 1447 daraufgestellt. Ja, im Stifte glaubte man sogar, daß beide Altäre zusammengehören, und wunderte sich darüber, daß einzelne der Heiligenfiguren und Szenen sich wiederholen. Beide Altäre wanderten gemeinsam nach Wien, wurden hier aber getrennt aufgestellt. Künstlerisch sind sie von einander sehr verschieden, der kleinere auf den ersten Blick als der wesentlich ältere zu erkennen. Da aber die Zisterzienserabtei Neukloster erst 1444 gegründet worden ist, muß der kleine Altar ursprünglich für eine andere Stelle bestimmt gewesen sein. Es hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß die von einem Stiftskapitular im Jahre 1773 aufgezeichnete Kunde<sup>1</sup>, der zufolge auf des Kaisers (Josef II.) Anordnung ein Altar aus dem später auch aufgehobenen Zisterzienserstifte<sup>2</sup> Viktring in Kärnten nach Neukloster übertragen wurde, auf das besprochene kleine Altärchen zu beziehen ist. Ob es aus Kärnten oder ob es von jeher aus Wiener-Neustadt stamme, immer gehört es seinem Ursprung nach nicht nach Wien, sondern nach dem alten Innerösterreich, der Ländergruppe, die Herzog Ernst in seiner Hand vereinigt hatte<sup>3</sup>.

In Steiermark finden sich noch manche Stücke, die der gleichen Richtung angehören. Vor allem ist wieder die Sammlung des Benediktinerstiftes St. Lambrecht wichtig. Denn dort gesellen sich zu den Werken des Meisters der Votivtafel noch mehrere Gemälde. Diese sind aber wohl auf drei verschiedene Malerpersönlichkeiten zu verteilen und gehören der Zeit nach den Jahren 1420—1430 an.

Da sieht man zwei doppelseitig bemalte Täfelchen (Fichtenholz, je Höhe 41 cm, Breite 34 cm), die der Tradition nach vom ehemaligen Stifteraltar der Stiftskirche stammen. Die Innenseiten zeigen vor Goldgrund den hl. Andreas auf schrägem Kreuze, dem Volke predigend, und die Enthauptung des hl. Dionysius. Die Außenseiten mit der Darstellung der Verkündigung sind zwar im heutigen Zustand weniger gepflegt, aber frei von Restaurierungen und für die Kenntnis des Malers wertvoller. Da haben der Engel so wie Maria ihre kleine

<sup>1</sup> Vgl. Kluge l. c. S. 91 Anm., der aber nichtsverstehend eine Übertragung des großen Altars aus Viktring auf Anordnung Kaiser Friedrich III. für möglich zu halten scheint, Beides ist natürlich ganz ausgeschlossen. <sup>2</sup> Die Aufhebung des Zisterzienserstiftes Viktring fand 1786 statt. Vgl. Kunsttopographie des Herzogtums Kärnten, Wien 1889, S. 363. <sup>3</sup> Über den alten Werken der Malerei in Neustadt waltete kein günstiges Geschick. Der Künstler Blasius Höfel besaß zu Anfang des 19. Jahrhunderts über 100 Tafelbilder und einige komplette Altäre der Zeit 1434 bis 1522, zumeist aus Neustadt und Umgebung. Diese sind 1834 beim großen Brande der Stadt gefährdet worden und ist über ihren Verbleib nichts bekannt. Sie werden wohl vernichtet worden sein. Zwei Altäre, der eben genannte und der von Friedrich 1447 gestiftete, sind aus der Neuklosterkirche in die Stefanskirche nach Wien übertragen worden. Die alten Tafelbilder der Sammlung des Stiftes Neukloster haben meist nicht Neustädter Provenienz, sondern wurden mit der übrigen Bildergalerie des Stiftes von P. Bernardus Sumer (geb. 1706), von 1744 bis 1783 Hofmeister des Stiftes Neukloster in Wien, gesammelt. Vgl. Wendelin Böheim, Maler und Werke der Malerkunst in Wiener-Neustadt, Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien, XXV, 1889. — Josef Wünsch, Blasius Höfel, Wien 1910, S. 48.



Stube, eine Kastenbühne, die bei Maria mit Altartisch und kleinem Flügelaltar, breitem Lehnstuhl und gerafftem Vorhang ausgestattet ist, gegen den Beschauer hin rundbogig abgeschlossen<sup>1</sup>. Das Triptychon auf dem Bild hat die Form eines Trecento-Klappaltärchens. Verwandt, aber doch wohl kaum von der gleichen Hand sind ein Fragment einer größeren Votivtafel, zwei kniende Kleriker mit Spruchbändern, empfohlen von dem hl. Andreas (in weinrotem) und Johannes Evangelista (in blauem Gewande). Das Gemälde war eine Stiftung des P. Andreas Grasler<sup>2</sup>. Das bezaubernde kleine Rundbild in der Prälatur des Stiftes, auf dem die sitzende Madonna mit dem nackten Kinde vor Strahlenmedaillon dargestellt ist, während 12 Seraphim (ganz rot) mit Musikinstrumenten kreisend sie umschweben, wird am richtigsten in diesem Zusammenhange genannt sein.

Eine gesonderte künstlerische Persönlichkeit von achtbarer aber nicht führender oder wegweisender Begabung steht hinter den beiden Kreuzigungsaltären zu St. Lambrecht, dem im Stiftsmuseum mit den drei Kreuzen und den an den Flügeln übereinander angeordneten Gestalten der hl. Petrus, Paulus, Johannes Evangelista und Thomas<sup>3</sup>, und dem in der Peterskirche aufgestellten, dessen Aussehen durch Anfügen der ehemals feststehenden Flügel außen an die beweglichen störend verändert wurde. Zu seiten des Kruzifixusbildes mit den flatternden Engeln stehen der Apostel Thomas und der hl. Benedikt. Waren die beweglichen Flügel geschlossen, so sah man in der Mitte Christus als Schmerzensmann und die trauernde Maria<sup>4</sup> und außen die beiden Johannes. Zum Werke dieses durch seine tiefen, prächtigen Farben ausgezeichneten, ebenfalls um 1420 tätigen Malers zähle ich noch die kleine Tafel der Herabkunft des hl. Geistes im Stiftsmuseum. Vielleicht gehört auch die Halbfigur des hl. Petrus, ebenda, der Gruppe an (Fichtenholz, Höhe 59,5 cm, Breite 49 cm).

Für Österreich hat Hugelshofer zwei doppelseitig bezeichnete Blätter des Berliner Kupferstichkabinetts vollständig überzeugend in Anspruch genommen. Blatt 2128 zeigt die Auferstehung Christi und rückseitig den hl. Achatius auf Dornen gespießt, Blatt 2129 Christus am Ölberg und rückseitig eine stehende Madonna mit dem Kinde und Zepter<sup>5</sup>. Diese leicht farbig angelegten Federzeichnungen stehen gewiß der steirischen Bildergruppe am nächsten, wenn auch die vorgeschlagenen Zusammenstellungen des Ölberges mit dem Bilde in St. Lambrecht, des auferstehenden Christus mit dem Christophorus am kleinen Altar in St. Stefan, der Madonna mit der hl. Barbara an dem gleichen Altar, keineswegs

<sup>1</sup> Die gleiche Umrahmung der Szene kommt später häufig vor, so auf dem kleinen Verkündigungstäfelchen im Stift Neukloster in Wiener-Neustadt (Suida, Österreichische Kunstschatze, III, 68). Die Kastenbühne wird um 1430 ziemlich allgemein in der süddeutschen Malerei, am auffallendsten, nämlich nur raumschaffend und ganz leer, findet sie sich auf mehreren Tafeln des Konrad Witz vom Baseler Altar.

<sup>2</sup> Mitteilung des P. Othmar Wonisch. <sup>3</sup> Die Spruchbänder besagen: Petrus: »Tu es Christus filius dei Veri«. Paulus: »In Domino est salus mea et resurrexio mea«. Thomas: »Dominus meus et Deus meus«. Johannes: »Lavit nos apostolos in sanguine sua«.

<sup>4</sup> Auf einen späten Nachklang der Komposition des Schmerzensmannes mit Maria machte mich P. Othmar aufmerksam: ein Votivbild eines Frater Udalricus von St. Lambrecht vom Jahre 1465, das mir vor Jahren einmal in Wien gezeigt wurde. Es stammt aus der Gegend von St. Lambrecht, ist später verkauft worden und ich kann nicht angeben, wo es sich heute befindet. <sup>5</sup> Elfr. Bock, Die deutschen Meister, beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen, Berlin, Bard 1921, Nr. 2128 und 2129.

Identität der Künstlerhand, sondern nur allgemeinen Schulzusammenhang erkennen lassen. Sollte man einen Künstler nennen, dem die Berliner Zeichnungen am nächsten stehen, wäre es der »Meister der Grazer Kreuzigung aus St. Peter am Kammersberg«.

Eine prachtvolle Zeichnung, deren Annäherung an die steirische Gruppe des »Meisters der Ernst-Votivtafel« mir möglich scheint, bewahrt die Albertina in Wien: das Schwarzweißblatt des zu Pferd gegen den Drachen kämpfenden hl. Georg<sup>1</sup>. Die in weißer Pinselhöhlung auf Schwarz durchgeführte Zeichnung findet in der Ernst-Votivtafel und den Reiter-siegeln der habsburgischen Herzoge ihre nächsten Analogien und ist um 1420 anzusetzen. Keines der besprochenen Bilder ist mit dem Namen seines Autors verbunden geblieben. Wir müssen uns mit Umschreibungen, wie »Meister der Votivtafel Ernst' des Eisernen«, »Meister der Grazer Kreuzigung aus St. Peter am Kammersberge«, »Meister der St. Lambrecht-Kreuzigungsaltäre« behelfen. Andererseits sind nicht gerade viele, aber doch einige Künstlernamen überliefert. Daß der Maler in Steiermark in der Zeit Erzherzog Ernst' eine gewisse Bedeutung beizumessen sei, geht daraus hervor, daß dieser Fürst im Jahre 1418 ein Mandat erließ, in dem die Ausübung dieses Handwerkes auf dem Lande untersagt wird; die Maler müssen Stadtbürger und Mitglieder einer Zunft sein<sup>2</sup>. Ein solches Edikt setzt eine gewisse Regsamkeit der Produktion und ansehnliche Zahl von Aufgaben voraus.

Einen weitverbreiteten Ruf hat Meister Hans der Maler besessen, der 1384 in Neumarkt ansässig war, dann nach Judenburg übersiedelte, wo er 1411 als Eigentümer eines Hauses erscheint. Wohl zweifellos derselbe Meister Hans, Maler von Judenburg, hat am 26. Dezember 1421 den Auftrag auf den Hochaltar mit der Schnitzgruppe der Krönung Marias für die Stadtpfarrkirche von Bozen übernommen und sich verpflichtet, dieses Werk innerhalb zweier Jahre in Bozen selbst auszuführen; er fand damit soviel Beifall, daß noch 1471 dem Michael Pacher bei Bestellung des Altars für Gries der Bozener Hochaltar als Vorbild angegeben wurde<sup>3</sup>. Der Altar ist nicht erhalten. Noch 1424 aber erscheint Meister Hans der Maler als Inhaber eines Häusels in Burbach, der Vorstadt von Judenburg.

Es ist von vornherein sehr wahrscheinlich, daß dieser namhafteste Maler der westlichen Steiermark in der Zeit Ernst' des Eisernen mit einer der St. Lambrecht-Gruppen zusammenhängt. Aber vorläufig fehlt jede Brücke. Sehr möglich, daß der gesuchte »Meister der Votivtafel Ernst' des Eisernen« einfach Hans von Judenburg ist, und daß dieser den Bozener Auftrag der Fürsprache seines Gönners, für den er schon gearbeitet hatte, verdankte. Die Intervention des Herzogs Ernst, der im Lande seines jüngeren Bruders Friedrich viel galt, gäbe die Erklärung für die Berufung eines Steirers, wo doch Tirol selbst vorzügliche

<sup>1</sup> Albertina, Deutsche Zeichnungen I, 2<sup>a</sup>. — Schönbrunner-Meder, Albertinapublikation, Nr. 1158. <sup>2</sup> Ich verdanke diesen Hinweis so wie noch einiges weitere der Freundlichkeit des Herrn Dr. F. Popelka, dessen umfassende Arbeit über das gewerbliche Leben in der Steiermark mannigfache Aufschlüsse auch für die kunstgeschichtliche Forschung verspricht. <sup>3</sup> Vgl. Al. Spornberger, Geschichte der Pfarrkirche von Bozen, Bozen 1894, S. 8f. — Meister Hans wird ausdrücklich als Maler bezeichnet, wie später in der Urkunde für Gries auch Michael Pacher. Er versteht auch die Fassung der in seiner Werkstatt vielleicht von ihm selbst, vielleicht von einem dafür angestellten Gehilfen geschnitzten Figuren.



## DIE STEIRISCHE BILDERGRUPPE

Maler hatte. All dies ist natürlich nur Hypothese. Daß die Schwesterkünste hinter dem bedeutenden Aufschwung der Malerei nicht zurückstanden, sieht man, um nur einiges vom Bedeutendsten zu nennen, an der großartigen Madonnenstatue der Pfarrkirche von Judenburg, mit der am ehesten stilistisch die Steinfiguren aus Grobblöbming bei Leoben (heute im Wiener Museum und in Frankfurter Privatbesitz<sup>1</sup>) zusammenhängen; und es ist bezeichnend, daß sich gerade in dieser Landschaft wenig später Baumeister durch Inschriften und Selbstporträts verewigt haben, wie Hans Jertleben in der Spitalkirche in Oberwölz 1450<sup>2</sup> und Niklas Velbacher von Admont in der Kirche von St. Marein bei Seckau.

In dem Murau benachbarten zu Salzburg gehörigen St. Leonhard bei Tamsweg hat kürzlich F. Kieslinger an einem Glasgemälde von 1454 die Signatur »Oberndorffers« entdeckt. Der Name dieses Glasmalers reiht sich dem oben erwähnten Kreise ein. Eine stilistische Verwandtschaft seiner Werke mit den betrachteten steirischen Malereien ist unverkennbar. Alle erhaltenen Werke weisen auf eine besondere Bedeutung der westlichen Obersteiermark, des Judenburger und St. Lambrecht-Kreises zu Anfang des 15. Jahrhunderts.

Suchen wir nach den Vorstufen des in der steirischen Malerei um 1420 ausgebildet entgegnetretenden Stiles, so muß an erster Stelle die nicht geringe Zahl von Malereien des späteren 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts genannt werden, die sich in Steiermark selbst findet: die noch ihrer völligen Aufdeckung harrenden Wandmalereien in der Magdalenenkirche in Judenburg und diejenigen der Stadtpfarrkirche von Murau, ein schon kurz nach der Mitte des 14. Jahrhunderts anzusetzendes dreiteiliges Altarbild mit Kreuztragung, Kreuzigung und Beweinung Christi in der Stiftssammlung von St. Lambrecht<sup>3</sup>. Zeitlich näher der von uns betrachteten Gruppe: der vierteilige Altaraufsatz mit Ölberg, Kreuzigung, Auferstehung und Pfingstfest aus dem Klarissenkloster Paradeis in Judenburg im Museum zu Graz<sup>4</sup> und der Epitaph des Landschreibers Ulrich Reichenecker von 1410 aus Pürgg ebenfalls im Museum zu Graz.<sup>5</sup> Endlich als eine Gruppe, deren Auswirkung in Steiermark selbst schwerlich nachzuweisen sein dürfte, die Wandgemälde des Johannes Aquila, Malers und Baumeisters aus Radkersburg, die in Martynóc (1592), Velemér 1578 und Turnitsch 1505 in Ungarn erhalten sind<sup>6</sup>, während seine 1405 gemalten<sup>7</sup> : Letztere abgebildet bei Kieslinger, *Geschichte der gotischen Plastik in Österreich*, Wien 1925, Tafel 51, 52. Der Annahme, diese Steinbildwerke könnten den in Dokumenten immer nur als Maler genannten Hans von Judenburg zum Autor haben, vermag ich nicht beizustimmen. Die ebenda S. 35 f. vorgeschlagene Identifizierung des Malers Hans von Judenburg mit einem Judenburger Bürger Hans Pahrer, den die Herzöge Albert und Friedrich 1458—1459 gegen den Propst von Seckau in Schutz nahmen, weil derselbe ihm Steine für seine Arbeiten vorzweifelt, halte ich nicht für möglich. — P. Othmar Wenisch macht mich darauf aufmerksam, daß 1358 und 1359 Altäre, auch ein Gotesieionnamsaltar, in der Stiftskirche geweiht worden sind. — W. Suida, *Österreichische Kunstschatze*, II, 57. — Katalog der Landesbildergalerie 1925, S. 3. — W. Suida, *Österreichische Kunstschatze*, I, 1. Katalog der Landesbildergalerie 1925, S. 3 f., ebenda weitere Literatur. — Vgl. Franz Florian Romer, *Mitteilungen der Zentralkommission*, Supplementband 1874, S. 201 ff. — K. Lyka in Thieme-Becker, *Lexikon*, Bd. II, 1908. Die in Ungarn erhaltenen Werke sind nur im Original gar nicht, in Abbildungen nur teilweise bekannt. Bezüglich des von Engerth, Katalog der Wiener Galerie, III, 20, genannten und danach von Lyka angeführten Bildes des Wiener Galerie ist zu sagen, daß es sich um ein hundert Jahre nach unserem Künstler entstandenes, dem Bernhardin Strigel zuzuschreibendes Bild handelt, das allerdings auf einem Gewandsaum die alte Aufschrift »Johannes Aquila« trägt.



Fresken in der Pfarrkirche von Rathersburg schon seit langer Zeit verschwunden sind. Ötberg, Kreuzigung und Pfingstfest der Judenburg-Tafel in Graz lassen sich bequem mit analogen Darstellungen in St. Lambrecht und Wien vergleichen. Durchwegs erweisen sich die Szenen der Judenburg-Tafel als mehr oder minder freie Abwandlungen böhmischer Vorbilder vom Ausgang des 14. Jahrhunderts (Meister von Wittingen u. a.), wogegen die Kompositionen der Ernst-Gruppe sehr selbständig, klar gefügt und in sich geordnet auftreten<sup>1</sup>. Über alle Unterschiede der Qualität hinweg steigt sich wohl hier ein Typisches, Allgemeines: bis um oder wenig nach 1400 wirken Errungenschaften der großartigen böhmischen Kunst auch tief in die Alpenländer hinein, mit der Generation um 1410 verliert die böhmische Kunst, deren große Zeit vorüber ist, diese Bedeutung und es regen sich in Österreich selbständige Kräfte, die neue Wege finden. Kärnten, im späteren Verlauf des 15. Jahrhunderts sehr wichtig, hat unserer Kenntnis nach am Anfang des Jahrhunderts keine Maler aufzuweisen, die sich mit den Steirern messen können. So bleibt Friedrich von Villedich mit seinem von 1418 datierten Fresko in der Erntuskapelle in Moll stat. qualitativ beträchtlich zurück<sup>2</sup>. Eine Einwirkung der italienischen Kunst, wie sich sie in der Komposition des Reichenberger-Epithaphs von 1410 längst feststellen konnte (Abteichiero in S. Anastasia zu Verona, Fresken in der Bozza und in Bergamo), läßt sich auch weiterhin und gerade in einigen der bedeutendsten Werke der Zeit Ernst' des Eisernen beobachten. Nie sind es sklavische Entlehnungen, sondern stimmungsmäßige Annäherungen glücklicher Lösungen, gleichsam Bekräftigungen eigenen Strebens, die man in den kristallklar gefügten Schöpfungen der Italiener fand. Nur beispielsweise stelle ich das Fresko der Kreuzigung Christi von Barnä in Siena aus der Collaggiata von S. Gimignano neben das kleine steirische Tafelbild in St. Lambrecht<sup>3</sup>, eine kleine romagnolische Kreuzigungsdarstellung der Münchener Pinakothek neben das qualitativ viel höher stehende Grazer Kreuzigungsbild.

Bei aller durch die Lückenhaftigkeit des erhaltenen Materials gebotenen Vorsicht läßt sich sagen, daß Steiermark in der Zeit Ernst' des Eisernen Maler aufzuweisen hat, von denen zum mindesten zwei, der Meister des Vortribbildes und der Meister der Grazer Kreuzigung aus St. Peter am Kammerberge, einen ganz hohen Rang einnehmen und den besten Malern ihrer Zeit in deutschen Ländern ebenbürtig sind. Wem für den Ursprungsort der

<sup>1</sup> Immerhin bleibt auch in einer so freien Lösung wie dem Ötberg in St. Lambrecht noch eine ganz ausgesprochene Ähnlichkeit mit böhmischen Werken, wie dem Ötbergbild des Meisters von St. Hohenfurt, vgl. R. Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im 14. und am Anfang des 15. Jahrhunderts, Prag 1910, Taf. 20. (Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens, veröffentlicht von der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen, Bd. VI.) — Vgl. für Kärnten Kunsttopographie des Herzogtums Kärnten, Wien 1889, und Paul Hanser, Jahrbuch der k. k. Denkmalkommission, IV, Wien 1906, S. 55. <sup>2</sup> Des Simone Martini Kreuztragung, heute Paris Louvre, ist die Grundlage auch für Barnä in Siena, dessen Komposition im Gegenstanz von dem steirischen Maler geradezu übernommen worden ist. Abbildungen am bequemsten in Raymond van Marle, The development of the Italian schools of painting The Hague 1924, vol. II, S. 245 und Tafel bei 200. — Vol. IV, 191, 296, 297, 287.

## DIE STEIRISCHE BILDERGRUPPE

im Auftrage des regierenden Herzogs von Innerösterreich entstanden und in steirischen Klöstern und Kirchen aufgestellten Gemälde zu halten, verbietet sich durch die politischen Umstände der Zeit.

Das künstlerische Zentrum für Steiermark werden wir wohl für diese Zeit im Judenburg-Kreise anzunehmen haben. Daneben mag auch Wiener-Neustadt schon damals eine gewisse Rolle gespielt haben. Die Wiener Malerei dieser Zeit aber hat bei weitgehender allgemeiner Verwandtschaft mit der innerösterreichischen ihr klar unterscheidbares Sondergepräge.

## DIE WIENER MALERSCHULE

Die Werke um 1420 — 1430

Das Stift Klosterneuburg, dessen Geschichte so vielfach mit der Wiens verknüpft ist, sollte die Hüterin der wichtigsten Schätze der frühen Wiener Tafelmalerei werden. Dort finden sich sechs Bilder von annähernd gleichen Maßen, die einem unvollständig erhaltenen Zyklus angehören. Die Rückseiten sind abgehobelt und mit Rost versehen, über ihre ursprüngliche Anordnung, wohl als Flügelbilder eines kleineren Altars, kann man heute nicht einmal mehr Vermutungen aufstellen.

1. Die Verkündigung an Maria, auf Fichtenholz, parkettiert, Höhe 74 cm, Breite 41 cm. Der Engel in hochrotem Kleid mit weißer Stola und grünen Flügeln kniet vor Maria, die ganz von einem hellblauen Kleid umhüllt ist. Die Architekturteile sind lilagrau, die Decke des Zimmers grünblau. Die äußere Umrahmung bräunlich und weißlich. Der Goldgrund ist nur im Tordurchblick zu sehen. Die Karnation ist hellrosa mit weißlichen Lichtern und bräunlichen Schatten. Mittelvertikalsprung grob übermalt, sonst gut erhalten.

2. Die Darbringung des Christkindes im Tempel, auf Fichtenholz, parkettiert, Höhe 74·8 cm, Breite 40·2 cm. Maria in tiefmeerblauem Kleide tritt, das in weiße Linnen gewickelte Kind haltend, auf Simeon zu, der zinnoberroten Mantel trägt und ein weißes, in den Schatten graues Tuch über Schultern und Arme gebreitet hat. Links am Rande sieht man Josef in leuchtend karminrotem Kleide mit den beiden schneeweißen Tauben. Über den weißen Altartisch ist eine grün und gelb gestreifte, mit hellrotem Saum versehene Decke gebreitet. Lilagraue Architektur, ebensolcher marmorierter Fußboden, weißlicher, in den Schatten bräunlicher Umfassungsbogen, über dem noch ein Streifen des Goldgrundes mit eingepunztem Randornament zu sehen ist. In die aus weißlichen und rötlichen Tönen gebildete Karnation ist graue Innenzeichnung eingefügt, die beiden Greisengesichtern etwas Bleiernes gibt. Erhaltungszustand im ganzen sehr gut.

3. Die Kreuzigung Christi, auf Fichtenholz, parkettiert, Höhe 73·5 cm, Breite 41·3 cm. Zu seiten des Kruzifixus stehen Maria in tiefblauem Mantel und weißem Kopftuch, hinter ihr, größtenteils verdeckt, eine Frau in schwärzlichvioletter Mantel und rechts Johannes in leuchtend karminrotem Mantel, daneben Longinus in grünem Kleid mit weiß und rotem Hut. Von einem dritten Mann ist nur ein Stück der grauen Mütze zu sehen. Der Körper Christi ist mit olivgrauen Schatten modelliert; der alte Goldgrund von eingepunztem Randornament umsäumt; ein Felsstück zeigt Muschelgefüge und Farnkräuter beleben den Grund. Außer einem Vertikalsprung durch die Figur des Johannes ist das Bild gut erhalten.

4. Erscheinung Christi vor Maria Magdalena, auf Fichtenholz, parkettiert, Höhe 73·8 cm, Breite 41 cm. Magdalena hellblauer Mantel, weißes Kopftuch, Christus: karminroter Mantel, rote Fahne mit Goldkreuz. Goldgrund mit Randornament, dunkelbraune und grüne Hügel, Bäume und Hürde, der Vordergrund voll unruhiger, grob hingesetzter Pflanzen.



5. Das letzte Gebet Mariae, auf Fichtenholz, parkettiert, Höhe 74'3 cm, Breite 40 cm. Maria im tiefblauen Kleide, die Bettdecke rot-gold brokat (rot auf gold lasiert), Johannes in karminrotem Kleide, die anderen Apostel grün, schwarzblau, rot u. dgl., das bleiche Antlitz Mariae mit der kräftigeren und wieder nach den Altersstufen variierten Karnation der Apostel kontrastierend. Rotbrauner Ziegelbau mit grün-goldenem Brokatvorhang, Umfassungstürsturz weißlich und bräunlich, Fußboden licht ziegelfarbig marmoriert, Goldgrund nicht zu sehen. Kleine Retuschen in der Architektur, sonst Erhaltung gut.
6. Die Krönung Mariae, auf Fichtenholz, parkettiert, Höhe 74'2 cm, Breite 40 cm. Auf hellsschimmerndem Throne, über dessen Lehne vier ganz rote Seraphim mit Laute, Harfe und Notenblättern herüberschauen, sitzt in gedämpft violetter Kleide Gottvater. Christus, ebenfalls mit den Zeichen der Herrschaft, tritt in karminrotem Gewande von links heran, im Rücken der auf einem Polster knienden, in tiefblauen Mantel gehüllten Maria, welcher Gottvater die Krone aufsetzt; grüner Rasenboden, Goldgrund mit Randornament, die Kronen mit bunten Edelsteinen und weißen Perlen verziert. Erhaltung, mit Ausnahme verschmierter Stellen am Mantel Marias, vorzüglich.

Es ist auf den ersten Blick zu sehen, daß die sechs Bilder nicht von einer Hand gemalt sind. Bild 2, 3, 5 und 6 zeigen die reife Kunst eines führenden, außerordentlichen Künstlers, 1 und 4 dagegen die gröbere Art eines vermutlich unter Leitung des ersteren stehenden Gesellen, der aber für das Verständnis der Intentionen seines Meisters kein Organ besaß. Wenn im folgenden ganz allgemein von dem Meister die Rede ist, so ist natürlich nur auf die vier eigenhändigen Bilder Bezug genommen.

Kindliche Lauterkeit der Empfindung, naive Anmut der Gebärden, edle Selbstsicherheit des Wesens sprechen aus diesen Werken. Die Farben haben den Reichtum der Frühlingsblumen. Über die Provenienz der Bilder ist nichts Sicheres bekannt. Doch dürften sie entweder so wie andere uns im folgenden noch beschäftigende Werke mit der beweglichen Habe des aufgehobenen St. Dorotheenstiftes aus Wien gekommen sein oder dem alten Bestande von Klosterneuburg oder einer dem Stift gehörigen Pfarre entstammen. Immer weist die Herkunft auf Niederösterreich und den Wiener Kreis.

Bevor wir eine Charakterisierung des Künstlers geben, können wir sein Oeuvre etwas erweitern. Im Museum des Zisterzienserstiftes Neukloster in Wiener-Neustadt befinden sich zwei in den Maßen (Fichtenholz, Höhe 83 cm, Breite 60 cm) übereinstimmende Bilder der Anbetung der hl. drei Könige und der Darstellung des Christkindes im Tempel. Ersteres Bild, dessen hohe Qualität noch zu erkennen ist (vorzügliche Pferdeköpfe), hat durch Verputzen (besonders Madonna und Kind) erheblich gelitten. Die Darstellung im Tempel ist außer Verputzung des Gesichtes der Maria und Abspringen der Farbe am hochroten Mantel Simeons und dem hellroten Josefs besser erhalten. In alter Leuchtkraft stehen tiefblaues Gewand der Maria, weißes Kopftuch, rotes Gewand Josefs, hellgrauer, umrahmender Bogen und bräunliche Wölbungen vor dem Golde, das durch die

Bogenöffnungen schimmert. Die Karnation ist aus feinem Rosa, weißlichen und hellgrauen Tönen gebildet. Da die Gemäldesammlung des Stiftes Neukloster nicht alte Stiftsbestände enthält, sondern, wie schon früher erwähnt, von P. Bernardus Sumer stammt (geb. 1706), der 1744 bis 1783 als Hofmeister des Stiftes in Wien gelebt und gesammelt hat, führt die Provenienz auch der beiden Neustädter Tafeln nach Wien selbst als Ursprungsort. Diese Feststellung ist wesentlich, weil wir in dieser Bildergruppe, der ebenfalls in sich einheitlichen steirischen gegenüber, die Wiener Eigenart ausgeprägt sehen dürfen.

Eine Nebeneinanderstellung der beiden analogen Szenen der Darbringung Christi im Tempel überzeugt von der Identität des Künstlers und stellt das zeitliche Verhältnis der Bilder klar. Die beiden Neustädter Tafeln so wie die Klosterneuburger Reste eines Flügelaltars bezeichnen die etwas spätere Phase des Malers, den wir nach seiner bekanntesten Szene vorläufig den »Wiener Meister der Darbringung« nennen wollen. Irgend welchen sicheren Anhalt für die Datierung geben die Bilder selbst nicht, aber allgemeine Gründe der Analogie sprechen dafür, daß sie ungefähr gleichzeitig mit denen des steirischen Meisters der Ernst-Votivtafel zwischen 1420 und 1430 anzusetzen sind. Der eben genannte steirische Maler ist seinem Temperamente nach von dem Wiener sehr verschieden. Immer ist es die Tat, der Vorgang, die der Künstler drastisch und vorwärtsdrängend schildert. Sein Weg führt zur Aufnahme derb naturalistischer Ausdrucksformen. Diese Grundauffassung ist dem Wiener Meister der Darbringung fremd. In seinem Geiste setzen sich die Vorgänge, die er zu schildern hat, in teils schmerzlich rührende, teils lieblich erfreuende Visionen um, die er mit dem ganzen Zauber des Unnahbaren, Unberührbaren zu übermitteln weiß. Er steht als ein Künstler von zweifellos überragender Begabung doch den Forderungen des Naturalismus, der Stimme der Zeit, ablehnend gegenüber. Seine beiden Bilder der Darbringung stehen wie zwei Lilien an einem Stengel, die eine als aufbrechende Knospe, die andere als voll entfaltete Blüte. Die Entwicklung vom Klosterneuburger zum Neustädter Bilde erfolgt nicht in der Richtung größerer Naturähnlichkeit des späteren, sondern im Sinne reicherer und sicherer, ornamental signifikanter Linienführung. So sind die Betonung der durch das Köpfchen des Christkinds eingenommenen Mittellinie, die sanfte, doch kraftvoll bestimmte Melodik der Faltenzüge, die in schmiegsamen Zacken geistreich ausschwingen, zu verstehen. Ganz allgemein erinnern die Werke des Wiener Meisters der Darbringung an kölnische Art: man kann sogar direkte Analogien wie z. B. das Täfelchen mit der Szene der Darbringung des Christkinds von einem kölnischen Maler im Germanischen Museum zu Nürnberg nennen. Mehr als eine geistige Grundverwandtschaft ist aber nicht anzunehmen. Von einer Abhängigkeit des Wieners kann nicht gesprochen werden. Der große lyrische Gestalter, dessen Wirken in Wien wir feststellten, hat durchaus seine eigene Art. Den genannten Werken lassen sich unschwer weitere der Wiener Schule 1420—1430 anreihen. Dem Meister der Darbringung selbst gehört wohl eine schöne Zeichnung an, die sitzende

Madonna in Berlin<sup>1</sup> mit der charakteristischen Gewandbehandlung. Einen sehr verwandten Meister der Wiener Schule erkennen wir in zwei untereinander ähnlichen Bildern, die Beschneidung Christi (Holz, Höhe 81 cm, Breite 69 cm) im Germanischen Museum zu Nürnberg<sup>2</sup> und die Anbetung des Christkinds im Wiener Museum<sup>3</sup>. Es sei auf die ganz ähnliche Behandlung der Architektur in der Beschneidung und der Verkündigung in Klosterneuburg hingewiesen. Das Kind ist jenem der Darbringungsszenen sehr ähnlich.

Sehr richtig haben Buchner und dann Hugelshofer für das ergreifende Bild der Trauer unter dem Kreuze in Berlin (Kaiser Friedrich-Museum Nr. 1837, Holz, H. 25 cm., B. 34 cm) österreichischen Ursprung geltend gemacht. Der sanfte, lyrische Zug, die Farben und die weißlichen Fronten der Stadtmauer nähern das Bild der Wiener Gruppe, während die Formenbehandlung der Figuren mehr der steirischen Art entspricht. Jedenfalls gehen hier die Stileigentümlichkeiten der beiden Gruppen ineinander über und es kann eine genauere Lokalisierung innerhalb der österreichischen Länder vorläufig zweifelhaft erscheinen.

Die Trinitätstafel (Gnadenstuhl) der Londoner National Gallery habe ich schon im Jahre 1922 als österreichisch bezeichnet, Hugelshofer ist unabhängig davon zu derselben Bestimmung gelangt. Aber ich sehe keinen ausreichenden Grund, Wien als Entstehungsort der Tafel anzunehmen. Die Komposition findet sich an verschiedenen Orten, z. B. auf einem Glasgemälde im Neukloster Wiener-Neustadt, auf einem kleinen Bild im erzbischöflichen Schloß Ober St. Veit bei Wien, ferner in einer als böhmisch benannten, vielleicht eher österreichischen Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts (vgl. Elfr. Bock, l. c., S. 90, Nr. 7921). Der Kruzifixus entspricht vollständig dem steirischen Typus. Die Detailformen des Thrones wie auch der Gewandbehandlung sehe ich am ähnlichsten in böhmischen Gemälden wie der Anna Selbdritt des Schlesischen Museums zu Breslau. Die breite Bank, auf deren Seitenwangen kniende Figuren Platz haben, findet sich etwas später wieder in Werken, wie dem Silvesteraltar zu St. Florian, die wahrscheinlich aus der steirischen Entwicklung herauswachsen und sicher mit Wien nichts zu tun haben. Ganz verschiedene Formen hat die Bank bei Mariae Krönung in Klosterneuburg. Es ist auch nicht zu verkennen, daß die Londoner Tafel bei aller Bedeutsamkeit die sublime Qualität des Meisters der Darbringung nicht erreicht. Ein absolut sicheres Werk der gleichen Künstlerhand kenne ich bis jetzt nicht. Als Zeit der Entstehung ist das zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts anzunehmen. Unsicher in lokaler, zeitlicher und künstlerischer Herkunft ist das Londoner Bild unmöglich als Stützpunkt für die Rekonstruktion der älteren österreichischen Malerei geeignet.

<sup>1</sup> Vgl. E. Bock, Die deutschen Meister, Berlin 1921, S. 90, Nr. 4616, Hinweis auf Blätter in Erlangen. Wenn auch die örtliche Herkunft bei einer Zeichnung nicht viel beweist, so darf hier doch daran erinnert werden, daß das Berliner Blatt aus der Sammlung Kastner in Wien erworben wurde. Auf diese Zeichnungen als Wiener Arbeiten hat mit Recht schon Buchner l. c. hingewiesen. <sup>2</sup> Zuerst als österreichisch bezeichnet durch H. Tietze, Kunsthist. Jhb. d. Zk., VII, 1913, S. 180, später auch von Buchner und Hugelshofer, Sitzgsbr. d. Kstw. Ges. München, 19. I. 23 u. München Jhb. XIII., Beitr. z. Gesch. d. dtsch. Kunst, Jhg. I. <sup>3</sup> Holz, Höhe 26,5 cm, Breite 22 cm, Geschenk M. Lindemanns, vgl. Gemäldegalerie, Erwerbungen in den Jahren 1920—1923, Wien 1924, Seite 13, Baldaß W. Jhb. f. bild. Kunst, 1922, Kat. d. Neuerwerb., 1924 und W. Hugelshofer, l. c.



Noch verdient eine kleine Gruppe von Bildern an dieser Stelle Erwähnung, für die erst jüngst von Buchner die Entstehung in Wien behauptet wurde. In der Sammlung des Stiftes Heiligenkreuz befinden sich die äußerst zierlichen Bilder der Verkündigung und der Verlobung der hl. Katharina mit einer stehenden Madonna und hl. Dorothea an den Außenseiten, die Betty Kurth als französische Arbeiten der Zeit um 1400 publiziert hat<sup>1</sup>. Buchner konnte noch zwei weitere aus Ostpreußen in den Münchener Kunsthandel gelangte Tafeln, den Tod Marias und den Tod einer hl. Nonne im Beisein von sechs heiligen Frauen, als von derselben Künstlerhand herrührend hinzufügen<sup>2</sup>. Der französische Charakter der Bilder ist nicht zu bezweifeln. Da aber französische Künstler auch in Wien nachweisbar sind, so 1426, 1430 und 1434 ein Meister André von Paris, der einen Altar gemalt hat, werden wohl beide Forscher recht haben.

Wenn wir uns daran erinnern, daß ein Oberitaliener aus dem Alticchierokreise gegen Ende des 14. Jahrhunderts ein Stifterfresko in St. Stefan ausgeführt hat<sup>3</sup>, unter den Malernamen neben Hans Sachs (1398), Jakob der Grünne (malt 1419 eine Tafel für den Zwölfbotenaltar in St. Stefan) und Meister Niklas von Wien (1421), Janko Pechaimb (d. i. der Böhme, 1430), etwas später neben Meister Ulreich (1438) und Michael Rutenstock (1440—1458), Hans von Zürich (1451—1463) begegnen, so sehen wir, wie mannigfache künstlerische Strömungen hier zusammenfließen, auf welcher wunderbaren Weise doch eine spezifisch wienerische Kunst entstand.

Wenn man von früher Tafelmalerei in Wien spricht, denkt man vor allem an die ältesten uns erhaltenen Werke derselben, die vier Tafeln, die Abt Stefan von Sierndorf von Klosterneuburg für die Rückseite des Verduner Altars im dritten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts in Wien malen ließ. Forschungen von Betty Kurth versprechen eine Aufhellung der weiteren Phasen der Malerei des 14. Jahrhunderts. An der Schwelle des 15. Jahrhunderts stellt sich ein bedeutsames Werk der Miniaturmalerei in den Vordergrund: die Durandus-Handschrift, Erklärung liturgischer Gegenstände, cod. 2765 der Wiener Nationalbibliothek; für Herzog Albrecht III. († 1395) und seine Gemahlin Beatrix von Hohenzollern angefertigt, vollendet zwischen 1404—1406 für Herzog Wilhelm und seine Gattin Königin Johanna von Neapel, deren Bildnisse Fol. 274 zeigt. Man glaubt, dieses Werk dem als Hofmaler in Wien um 1400 mehrfach genannten Hans Sachs zuschreiben zu dürfen<sup>4</sup>.

Jedenfalls ist die Durandus-Handschrift Zeugnis einer qualitativ sehr hochstehenden, der gleichzeitigen böhmischen Kunst<sup>5</sup> verwandten, aber von ihr nicht schlechtweg abhängigen

<sup>1</sup> Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 34, 1922, S. 14ff. <sup>2</sup> Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausgegeben von E. Buchner und Karl Feuchtmayr, Bd. I., Benno Filser-Verlag, Augsburg 1925. <sup>3</sup> Vgl. Suida, Österreichische Kunstschatze, I, Tafel 57. <sup>4</sup> Eine treffende, kurz zusammenfassende Darstellung gibt H. Tietze, Wien, Berühmte Kunststätten, Bd. 67 (1919). <sup>5</sup> Vgl. J. v. Schlosser, Die Bilderhandschriften König Wenzel I., Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allh. Kaiserhauses, XIV., Wien 1893 — auch M. Dvořák, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, ebenda XXII., 1901 und R. Ernst, Tafelmalerei Böhmens, Prag 1912.

Kunstübung am Wiener Herzoghofe. Für deren klare Erfassung wird neben einer systematischen Bearbeitung der Miniaturmalerei vor allem die Sichtung der frühen Holzschnitte (Einblattdrucke) und Feststellung der auf Österreich lokalisierbaren wichtig sein. Ein Blatt, das aus äußeren Gründen als örtlich und zeitlich festgelegt betrachtet werden darf, ist die altkolorierte hl. Dorothea in Berlin<sup>1</sup> mit den Wappen von Bayern, der Pfalz und Österreich, kombiniert Bayern und Österreich. Dieses Blatt kann nur für Herzogin Johanna, Tochter Herzog Albrechts von Bayern-Straubing, vermählt 1396 mit Herzog Albrecht IV. von Österreich (geb. 21. Sept. 1377, † 14. Sept. 1404), bestimmt gewesen sein. Da Herzogin Johanna, die Mutter Albrechts V., selbst 1410, 15. Nov., gestorben ist, lassen sich als äußerste zeitliche Grenzen der Entstehung des Holzschnittes 1396—1410 angeben. Genau dieselbe Wappenkombination findet sich im Bruderschaftsbuch von Sankt Christoph am Arlberg im Wiener Staatsarchiv, F. 6, mit der Beischrift »Der jung Herzog Albrecht«. Da im Holzschnitt die bayrischen Wappen besonders betont sind, ist jedenfalls Herzogin Johanna die Bestellerin oder Empfängerin. Allerdings kann es fraglich erscheinen, ob dieses Blatt und einige damit zusammengehörige Blätter in Bayern oder in Wien angefertigt wurden. Die innere Kraft der österreichischen Malerei vom Anfange des 15. Jahrhunderts bewährt sich in ihrer Expansionsfähigkeit.

Die erste Gruppe der hier zu besprechenden Werke ist besonders wichtig durch die ganz nahe Verwandtschaft zu bisher Betrachtetem und durch die genaue Lokalisierung. Je vier Tafeln, die Flügelbilder einstiger Altäre in den Museen von Budapest und Troppau, mit Szenen der Leidensgeschichte Christi. Erstere stammen aus dem Waagtal (Slowakei), letztere aus einer schlesischen Dorfkirche der Umgebung von Troppau<sup>2</sup>.

Die Budapester Bilder schildern: 1. Einzug Christi in Jerusalem. Von links kommend und von drei Aposteln gefolgt, nähert sich Christus, auf dem Esel reitend, dem Stadttore, aus dem ihm zwei Jünglinge, Gewänder auf seinen Weg breitend, entgegenkommen. Anordnung verwandt, wenn auch im einzelnen nicht ganz übereinstimmend mit dem großen Flügelbild des Altars aus Znaim in dem Vorrat des Kunsthistorischen Museums in Wien. Das Kompositionsschema ist übrigens viel älter, wofür Duccios Tafel in Siena, Domopera, zu vergleichen ist. — 2. Abendmahl Christi. Anordnung der sitzenden Gestalten um den runden Tisch; auch diese Szene kehrt, arg zerstört, auf dem Znaimer Altar wieder. — 3. Gefangennahme Christi. Die Mittelgruppe wird gebildet aus Christus, der das Ohr des Malchus berührt, und Judas, der von rechts den Heiland umarmt. Hinter Malchus hat Petrus sein Schwert erhoben, ein Krieger links und zwei rechts mit Fackeln schließen die Szene ab. Der Boden ist mit zahlreichen Steinchen bedeckt. — 4. Verspottung Christi. Der

<sup>1</sup> Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois, W. L., Nr. 1397. — Holzschnitte der 1. Hälfte des 15. Jahrh. im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin, herausgeg. von M. Lehrs 1908 (VII. Veröffentlichung der Berliner Graphischen Gesellschaft). — Gotische Holzschnitte, ausgewählt und eingeleitet von Kurt Glaser, Berlin, Propyläenverlag, T. 22.

<sup>2</sup> Die Kenntnis beider Serien verdanke ich der freundlichen Mitteilung von Museumsdirektor Dr. E. W. Braun in Troppau, den Hinweis auf die Bilder in Raigern Museumsdirektor Baron Helfert in Brünn.



gefesselte Heiland mit verbundenen Augen, sitzt auf einer Bank. Ein Krieger im Kettenpanzer reicht ihm von rechts her einen Rohrstock, links zwei weitere Schergen und Pilatus. Der Maler, der diese vier Bilder geschaffen hat, ist mit der Art der Steirer sowohl als der Wiener vertraut. Manche der Typen scheinen den einen, manche den anderen näherzustehen. Ihn mit einem der uns bekannt gewordenen Künstler zu identifizieren, ist mir unmöglich, so sicher ich auch seine österreichische Herkunft und Ausbildung annehme.

Schon äußerlich den Budapester Bildern sehr ähnlich sind die vier Troppauer Tafeln: 1. Das Gebet Christi auf dem Ölberg. Christus, Engel, Terrainbehandlung und Bäume ähnlich dem Ölberg in St. Lambrecht, die Apostel verschieden, Johannes liegt unten rechts, auch sind wir von der außerordentlichen Qualität des St. Lambrechter Bildes trotz der tüchtigen Art der Troppauer Tafeln weit entfernt. — 2. Christus vor Kaiphas, der, rechts sitzend, in wildem Zorne sein Goldbrokatkleid an der Brust aufreißt. Christus, von vier Männern geführt, steht aufgerichtet, schweigend in duldendem Stolz, vor ihm. Außenseite, stark beschädigt: die Anbetung der hl. drei Könige. — 3. Die Kreuztragung Christi. Trotz geringerer Figurenzahl und Weglassen der Architektur ist der Zusammenhang, d. h. die Abhängigkeit von den beiden Kreuztragungsbildern in St. Lambrecht und Wien nicht zu verkennen. Die Ähnlichkeit erstreckt sich bis auf die Steinchen am Boden und die Holzmaserung des Kreuzesstammes. — 4. Auferstehung Christi. Christus schwebt wie in Sitzstellung vor dem geschlossenen Grabe. Je zwei schlafende Wächter zu beiden Seiten. Entfernt verwandt, als dem gleichen Kunstkreise entsprungen, die Zeichnung in Berlin<sup>1</sup>. Außenseite Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. In der Anlage ähnlich, in den Einzelheiten aber nicht völlig übereinstimmend mit dem Bilde in Klosterneuburg.

Wir stehen mit dieser zweiten Folge vor der gleichen Tatsache, daß der Maler enge Beziehung zu Österreich, u. zw. in diesem Falle vorwiegend zur steirischen Bildergruppe aufweist, doch aber mit keiner der von dort bekannten Persönlichkeiten zu identifizieren ist. Man wird kaum daran zweifeln können — so sehr überwiegen bei einem Vergleich die Ähnlichkeiten — daß die Budapester und die Troppauer Bilder von der gleichen Künstlerhand, oder wenigstens aus der gleichen Werkstatt herrühren. Dieser »Meister der Passionsfolgen«, wie ich ihn nennen möchte, ist ein Österreicher, der nach dem Nordosten seine Schritte gelenkt hat. Das frühere, der Wiener Art des »Meisters der Darbringung« noch viel näherstehende Erzeugnis seiner Kunst ist die Budapester Folge, eine spätere Phase in der Entwicklung seiner selbständigen Eigenart unter erneuter Beziehung zu Österreich, auch zu Steiermark, bezeichnet die Troppauer Folge.

Wir sind noch sehr ungenügend darüber unterrichtet, wie das Kunstleben in den Ländern, in denen unser Österreicher gearbeitet hat, in der Slowakei und in Schlesien, damals beschaffen war. Keinesfalls war es Brachland, wo er als Apostel hätte auftreten können. Ich

<sup>1</sup> Vgl. Elfried Bock, Die deutschen Handzeichnungen, beschreibendes Verzeichnis Berlin 1921, S. 90, Nr. 2128. Für Österreich mit Recht in Anspruch genommen von W. Hugelshofer, l. c., S. 34.

erinnere mich, bei einem zufälligen Besuche der Kirche von Arányos Mároth im Waagtale sieben Tafelbilder des 15. Jahrhunderts von altdeutscher Art gesehen zu haben und erwarte von einer systematischen Durchforschung jener Gebiete eine wesentliche Bereicherung unserer Kenntnisse über die Kunst in den östlichen Grenzlanden deutscher Kultur. Daß die Formensprache unseres »Meisters der Passionsfolgen« wirklich österreichisch ist, und nicht etwa einer ganz allgemein über das östliche Grenzgebiet ausgebreiteten Art entspricht, vermag am besten die mährische Malerei zu beweisen, von der wir wichtige Proben in Stift Raigern und im Brünner Museum besitzen. Die Abendmahl-Darstellung in Raigern, kompositionell dem Budapester Bilde ganz ähnlich, zeigt doch in den südböhmischer Art verwandten Typen ein ganz anderes Gepräge. Für das figurenreiche Breitbild der Kreuztragung in Raigern läßt sich aus Österreich kein Gegenstück nennen. Noch sind die Auffindung des wahren Kreuzes Christi durch Kaiserin Helena und dessen Erprobung durch die Totenerweckung in Raigern und eine doppelseitig bemalte Tafel im Franzensmuseum zu Brünn mit der Marter der hl. Apollonia, der geschmolzenes Blei in die Ohren gegossen wird, einerseits, einer noch nicht gedeuteten Martyriumszene auf der anderen Seite, hier anzuführen. Zwei versprengte Bilder schließe ich dieser mährischen Werkstatt an: Die Darbringung Christi im Germanischen Museum in Nürnberg (Nr. 306) und den Krucifixus zwischen Maria und Johannes im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Nr. 1662). Diese von Böhmen stark beeinflusste, aber doch ihr Sondergepräge bewahrende mährische Kunst hat mit Österreich wenig Berührungspunkte. Auch der Znaimer Altar in Wien, der sich von der Raigerner Gruppe unterscheidet, bleibt der mährischen und südböhmischen Gruppe verbunden und steht außerhalb der österreichischen Entwicklung.

Dieser letzteren Mittelpunkt aber sind in dem betrachteten Zeitraum Judenburg, St. Lambrecht und Wien. Der schöpferische Anteil von Oberösterreich ist nicht allzu groß. Da begegnen wir den außerordentlich schönen Flügelbildern mit dem hl. Hieronymus und einem jugendlichen Märtyrer mit Weltkugel und Palme, den Gestalten von Maria und dem Verkündigungengel an den Außenseiten, im Museum zu Linz, die schon Chytil mit Recht für die südböhmische Schule in Anspruch genommen hat. Als in den Formen besonders verwandt sei der Graudener Altar auf der Marienburg in Ostpreußen genannt, der offenbar böhmisches Erzeugnis ist. Beide Werke können sehr gut von demselben wandernden böhmischen Meister sein, der etwa durch die Hussitenstürme seine Wirkungsmöglichkeit in der Heimat verloren hatte. Von der großen, der steirischen Gruppe nahestehenden Kreuzigung war schon die Rede. Das kleine Christophorusbildchen in Berlin<sup>1</sup>, von Hugelshofer der Wiener Gruppe zugeteilt, trägt, nach Mitteilung von W. v. Bode, den von einem früheren Besitzer herrührenden Vermerk, es stamme aus Pesenbach. Das ist ein kleiner Ort bei Feldkirchen an der Donau in Oberösterreich. Das Bildchen zeigt viele österreichische Charakteristika, ohne doch einer der beiden Hauptschulen zugeteilt werden zu können.

<sup>1</sup> Holz, H. 22 cm, R. 15 cm.



## DER ALTAR KÖNIG ALBRECHTS II.

Die Werke um 1437

Wieder in der Kunstsammlung des Augustinerchorherrenstiftes Klosterneuburg befinden sich 24 Tafeln von annähernd gleichen Maßen<sup>1</sup>, die mich seit mehr als zwei Jahrzehnten immer wieder angezogen und beschäftigt haben, ohne daß ich wußte, daß sie mir eines Tages das Geheimnis ihrer Entstehung anvertrauen würden. 16 Tafeln erweisen sich schon äußerlich als zu einer Folge gehörig; auf ihnen ist, wie der Chorherr Prof. Dr. Wolfgang Pauker nachgewiesen hat<sup>2</sup>, der lauretanischen Litanei folgend Maria als Königin jedes der neun Engelchöre, der Patriarchen, Propheten, Apostel, Märtyrer, Bekenner, Jungfrauen und, schließlich abweichend von dem Wortlaute der Litanei, der Witwen und Frauen dargestellt. Für diese Tafeln hat sich die allerdings erst spät literarisch festgelegte Tradition erhalten, daß sie aus der Kirche der Weißen Karmeliter Am Hof in Wien, die den neun Chören der Engel geweiht ist, stammen. Sie sind mit dieser Kirche und dem verödeten Kloster der Karmeliter 1554 von den Jesuiten übernommen worden, nach Aufhebung des Jesuitenordens 1773 an das Stift St. Dorothea in Wien und nach dessen Aufhebung 1782 in den Besitz des Stiftes Klosterneuburg gelangt, wohin sie 1802 mit Archivbeständen und anderem Kunstgute übertragen wurden. Von den acht Tafeln mit den Szenen des Marienlebens schweigt die Überlieferung. Jedoch läßt sich der Beweis ihrer Zugehörigkeit erbringen. Eine genaue Untersuchung der Masse, der Holzfaserung und der Sprünge erlaubte nämlich unter den 16 erstgenannten Tafeln mit voller Sicherheit zu jeder Szene des Marienlebens das ursprünglich auf der Kehrseite des gleichen Holzes gemalte und durch Zersägen der Tafel später abgetrennte Bild zu erkennen. Mit dem Nachweis, daß von den 24 Tafeln 16 zu doppelseitig bemalten Flügelbildern zusammengehörten, war auch die früher gelegentlich aufgetauchte Vermutung, die Litaneibilder seien einzeln im Chor der Kirche befestigt gewesen, hinfällig, vielmehr bildeten die acht Szenen des Marienlebens und acht Litaneibilder die Bemalung der Flügel eines großen

<sup>1</sup> Kurz genannt von E. Frh. v. Sacken, *Archäologischer Wegweiser durch Niederösterreich*, herausgegeben vom Wiener Altertumsverein 1866, Seite 33, wo richtig alle 24 Tafeln als zusammengehörig genannt sind und um 1470 angesetzt werden. — Kürzere und viel ungenauere Erwähnung in Janitscheck, *Geschichte der deutschen Malerei*, 1890, Seite 302. — Der anonym erschienene, wie man mir sagte, unter Leitung von A. Ilg gearbeitete Katalog der Schatzkammer und Kunstsammlung in Klosterneuburg (Wien 1889) beschreibt Seite 83–89, 98, 126–128 die 24 Tafeln, die als künstlerisch verwandt, aber nicht zu einem Zyklus gehörig bezeichnet werden. — K. Drexler, *Das Stift Klosterneuburg*, Wien 1894, Seite 212, begnügt sich mit kurzer Aufzählung und gibt richtige Datierung, 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts an, doch scheint dies hier unbeabsichtigt als Druckfehler für 16, denn K. Drexler und C. List (*Tafelbilder aus dem Museum des Stiftes Klosterneuburg*, Wien, o. J., F. Schenk Verlag, Text zu Tafel 3, 4, 10, 11) setzen die Bilder ausdrücklich in das erste Dezennium des 16. Jahrhunderts als Arbeiten eines schwachen Nachzüglers. — Die Datierung gegen Mitte des 16. Jahrhunderts haben ich (*Österreichische Kunstschatze*, 1913, Text zu III, 65) und mit dem richtigen Hinweis auf die Gleichzeitigkeit der Berliner Multscher-Flügel H. Tietze (Wien 1918, Seite 98 ff.) gegeben. <sup>2</sup> Wolfgang Pauker, *Der marianische Bilderzyklus des Stiftes Klosterneuburg, eine ikonographische Studie*, *Berichte und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereines*. XXXV. Bd., 1898.

Altars. Die übrig bleibenden acht Litaneitafeln aber bildeten das Mittelstück, was rein äußerlich dadurch eine Stütze erhält, daß drei von den acht Mitteltafeln noch voll, nicht zersägt sind und auf den Rückseiten grobe spätere Bemalung, etwa aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, tragen. Man sah bei geschlossenen Flügeln die acht Szenen des Marienlebens, bei geöffneten Flügeln in der oberen Reihe acht Litaneibilder mit acht Chören der Engel, in der unteren Reihe aber sechs Litaneibilder, je drei zu jeder Seite, und in der Mitte das Schutzmantelbild (zugleich der neunte Engelchor der Angeli) und das rätselhafte Bild der Madonna als Königin der Witwen, von dem schon Pauker sehr scharfsinnig bemerkt hat, es möchte den Hinweis enthalten, daß eine fromme Witwe mit der Stiftung der Bilder zusammenhänge. Das Rätsel ist schnell gelöst, wenn wir in dem knienden Herrscher des Schutzmantelbildes König Albrecht II. erkannt haben<sup>1</sup>. Um auch wirklich den König identifizieren zu können, steht uns ganz sicheres Vergleichsmaterial zur Verfügung. In Wien (Nationalbibliothek, Cod. 2722) und Melk (Bibliothek des Benediktinerstiftes, Nr. 1829) haben sich Gebetbücher Albrecht V. erhalten<sup>2</sup>. Die Wappen, nur der Bindenschild und Alt-Österreich, bezeichnen das Wiener Exemplar als das ältere. Wir sehen auf F. 18' oberhalb der Wappen das Innere einer Kirche, eine einfache Altarmensa, auf der ein zweiteiliges Goldgrundbild mit dem hl. Georg und dem Schmerzensmann steht. Davor der Priester, der die Hostie hebt, der Kelch auf dem Altare. Drei Knaben ministrieren, rechts vom Bildrande überschritten kniet ein schlichter Krieger ohne alle Abzeichen höheren Ranges, der Herzog. Diese Miniatur ist mit geringen Veränderungen als Titelbild des Melker Gebetbuches wiederholt, nur daß dieses auf dem Rande sechs Wappen, zu den genannten noch Alt-Ungarn, Reichsadler, Böhmen, Mähren zeigt, wodurch eine Entstehung vor 1438 ausgeschlossen ist. Für das Wiener Gebetbuch ist die Entstehung vor 1437 wahrscheinlich, trotzdem das Fehlen des Wappens von Mähren, das Albrecht schon seit 1423 besaß, auffällt. Nach Erlangung der Königswürde mag das Melker Gebetbuch bestellt worden sein, mit der Anweisung, für das Titelbild einfach die ältere Komposition mit Beifügung der weiteren Wappen zu wiederholen<sup>3</sup>. Daß der Krieger der Miniaturen König Albrecht sei, hat man auch bisher schon vermutet. Die Übereinstimmung der Züge mit dem König des Schutzmantelbildes, so weit die Zeit individuelle Porträts überhaupt geben wollte, beweist, daß alle drei Bilder König Albrecht tatsächlich vorstellen. Neben ihm

<sup>1</sup> Die wichtigste literarische Quelle, die Beschreibung des Königs bei Enee Silvio, In Europam . . . cap 1, wird an anderer Stelle besprochen. <sup>2</sup> Vgl. H. Tietze, Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, III, 1905, Seite 57 und Österreichische Kunsttopographie, III, Melk (1909), Seite 337. <sup>3</sup> Von der Hand des gleichen Miniaturmalers rührt auch der Schmuck folgender codices her: Wien, Nat.-Bibl., cod. 1767, Kanonische Stundengebete für die Kirchenfeste, begonnen für Kaiser Sigismund, also spätestens 1437, teilweise. — Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, Salve Regina des Franz von Retz, datiert 1433. — Schloß Ambras cod. 62 und 63. Das Studium der sehr bedeutenden österreichischen Miniaturmalerei dieser Epoche ist (nach verstreuten älteren Erwähnungen) von Josef Neuwirth (Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei in Österreich, Sitzungsber. der phil.-histor. Klasse der kais. Akad. d. Wissenschaften, 113. Bd. Wien 1886) in Angriff genommen worden. H. J. Hermann und H. Tietze (Beschreib. Verzeichnis d. ill. Hs. i. Österr., ferner i. Jb. d. k. k. Zk., III, 1905) haben wichtige Beiträge gegeben.

ist auf dem Schutzmantelbild Königin Elisabeth, die Luxemburgerin, zu erkennen. Welche Persönlichkeiten etwa noch in den drei bildnisartigen Köpfen über dem Königspaar gemeint sein könnten, entzieht sich vorläufig unserer Kenntnis. Allerdings fällt bei dem jungen aufwärtsblickenden Manne (aber ohne Abzeichen fürstlichen Ranges) im Profil eine vage Ähnlichkeit zu frühen Bildnissen Friedrichs V. auf, der Prinz neben ihm könnte dann nur Albrecht VI. sein. Beides möglich, aber durchaus unsicher. Bei dem Papste ist eine Porträtab sicht von vornherein sehr unwahrscheinlich, da Albrecht infolge seiner Stellung zum Baseler Konzil mit der Anerkennung Eugens IV. zögerte. Als sicher identifizierbar können wir bis jetzt nur das Königspaar bezeichnen, doch ist es nicht ausgeschlossen, daß weitere Spuren noch künftighin zu sicheren Resultaten führen werden.

Neben dem Schutzmantelbilde steht die Tafel mit der Madonna als Beschützerin der hl. Witwen und Frauen. Die heilige Elisabeth von Thüringen, die Namenspatronin der Königin, hält das Spruchband, auf der anderen Seite der Madonna steht im Vordergrunde die hl. Helena, die Namenspatronin der treuen Kammerfrau und Vertrauten der Königin, Helena Kottannerin, die der Königin näherstand und größere Dienste leistete als irgend jemand sonst. Elisabeth hat durch die Genehmigung zur Darstellung der hl. Helena an dieser Stelle ihrer Vertrauten, die sie seit ihrem vierten Lebensjahr betreut hatte, ein menschlich ergreifendes Denkmal der Dankbarkeit gesetzt. Wir greifen über den Zeitpunkt der Entstehung des Altars hinaus, um das zu berichten, was Helena Kottannerin selbst in ihren Denkwürdigkeiten (Wien, Nat.-Bibl., cod. 2920)<sup>1</sup> erzählt. Im Alter von 42 Jahren war König Albrecht gestorben. Die Königin konnte sich vor ihrem Gewissen nicht ganz freisprechen von jeglicher Schuld an der Katastrophe, die seinen Untergang herbeiführte, nicht böse Absicht, aber Verblendung. Bange Monate der Unsicherheit waren vergangen, der Thronerbe Ladislaus war zur Welt gekommen. In dem ständig von Türkengefahr bedrohten Ungarn übertrug eine starke Partei die Herrschergewalt an den jungen Polenkönig Wladislaw. Da gelang es der listigen Tatkraft der treuen Kottannerin, die Krone des hl. Stefan aus den wohlbewachten Gewölben des Visegradschlusses zu entführen und die Krönung des Kindes zum rechtmäßigen König von Ungarn zu ermöglichen. Die Entstehung des letztgenannten Bildes ist nur nach dem Tode des Königs denkbar. Dagegen muß der ganze Altar vor der Geburt des Ladislaus vollendet worden sein, da auf diesen noch keinerlei Beziehung zu finden ist. Der allgemeine Hinweis auf eine Habsburger-Stiftung ist durch den der Tunika des hl. Laurentius eingestickten Bindenschild und dessen mehrfache Wiederholung in dem Fliesenboden bei der Verkündigung gegeben. Etwaige Inschriften und weitere Wappen haben übrigens sonstiger Gepflogenheit gemäß ihre Stelle auf dem längst zugrunde gegangenen Rahmenwerk gehabt. Ob man 60 Jahre später noch wußte, daß auf dem Hochaltar der Karmeliterkirche König Albrecht porträtiert sei, könnte fraglich erscheinen ange-

<sup>1</sup> Ausg. v. Stef. Endlicher, Leipzig 1846, ein Bruchstück in G. Freytag, Bilder aus der deutschen Vergangenheit. Neuauflage durch Brunner in Vorbereitung.



## DER ALTAR KÖNIG ALBRECHTS II.

sichts des Umstandes, daß Kaiser Maximilian I. am 26. Mai 1498 den Befehl gab, nach einer »Tafel darinn weiland König Albrecht gemalt« war in der Hauskammer in Innsbruck, »solich Bild in Holz zu schneiden«. Auf dieses heute verschollene Innsbrucker Vorbild mag dann wohl die Darstellung im Habsburgerstammbaum, den Maximilian anfertigen ließ, zurückgehen, wie Friedrich Kenner<sup>1</sup> vermutet. Von den Porträtzügen des in etwas jüngeren Jahren und in abweichender Haltung dargestellten Albrecht scheint im Stammbaum nur mehr der Schnurrbart »nach Art des Volkes« übriggeblieben zu sein.

Der technische Befund der Bildtafeln läßt auf große Sorgfalt und Verwendung teuren Materials, ohne den großen Kostenaufwand zu scheuen, schließen. Schon die Außenseiten der Flügel haben, was ungewöhnlich ist, Goldgrund, bei den Innenbildern aber ist derselbe mit den feinsten und schönsten Ornamenten, die nur in der Nahbetrachtung voll und ganz zur Geltung kommen können, verziert. Das ganze Werk war eine des ersten Königs der Christenheit würdige Stiftung. Die Ausführung muß im wesentlichen in die Jahre 1438 und 1439 fallen. Den Terminus post quem bildet die Wahl Albrechts zum König, den Terminus ante quem die Geburt des Ladislaus Posthumus (22. Februar 1440). Aus der Fülle interessanter und wichtiger Einzelheiten, welche diese Tafeln bieten, seien noch folgende hervorgehoben: Bei der Begegnung von Joachim und Anna in der Landschaft der 1433 vollendete Südturm von St. Stefan und der Turm von Maria am Gestade<sup>2</sup>. — Tracht und Richterstäbe der Troni. — Waffen der Potestates und Maria selbst, ein singulärer Fall, in voller Rüstung wie eine Jungfrau von Orléans — und dies wenige Jahre nach deren historischem Auftreten (1429—1431), ein geheimnisvoller Zusammenhang. — Auf Einzelheiten der Deutung wird im beschreibenden Anhang einzugehen sein. Wie schon erwähnt, haben wir in den 24 Tafeln die sämtlichen gemalten Teile des ehemaligen Hochaltars der Karmeliterkirche vor uns. Wir sind über den Bau der Kirche Am Hof, der durch Aufnahme der Karmeliter in die Stadt durch Herzog Albrecht III. 1386 notwendig geworden war, sehr dürftig unterrichtet. Archivalische Zeugnisse für die Bautätigkeit bei den Weißen Brüdern Am Hof fand K. Lind<sup>3</sup> für die Jahre 1415, 1419—1420, 1422, 1426 ist von einer Stiftung zur Anschaffung eines Glasfensters die Rede. 1421 wird ein Jahrtag im Karmeliterkloster (nicht in der Kirche) am Maria Magdalenen-Altar erwähnt. Lind nahm an, daß der Bau bis in die 1420er Jahre gedauert habe. Der Hochaltar macht wahrscheinlich, daß Vollendung und Einweihung der Kirche um 1440 erfolgt seien. Die Anordnung der Bilder des Albrecht-Altars macht die beigegegebene Zeichnung deutlich; bei geschlossenen Flügeln waren die acht Szenen des Marienlebens zu sehen, in der oberen Reihe: 1. Die Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte, 2. Die Geburt Mariae, 3. Die Verkündigung, 4. Die Heimsuchung, Maria und Elisabeth. In der unteren

<sup>1</sup> Friedrich Kenner, Jahrb. XIV, Wien 1893, S. 124. <sup>2</sup> Diese Darstellung kann für die wenig geklärte Baugeschichte von Maria Stiegen wichtig sein. Vgl. dafür Josef Feil in Mitteilungen der Zentralkommission, II, 1857, S. 32.  
<sup>3</sup> Karl Lind, Berichte und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereines, V, 1861, S. 169 ff.

## DER ALTAR KÖNIG ALBRECHTS II.

Reihe: 5. Die Anbetung des Christkinds, der Stall von Bethlehem, 6. Die Darbringung des Christkinds im Tempel, 7. Der Tod Mariae, 8. Die Krönung Mariae. Bei geöffneten Flügeln waren in gewaltiger Breitenausdehnung 16 Bilder zu sehen; in der oberen Reihe: 9. Troni, 10. Dominationes, 11. Seraphim, 12. Cherubim, 13. Archangeli, 14. Virtutes, 15. Principatus, 16. Potestates. In der unteren Reihe: 17. Propheten, 18. Apostel, 19. Patriarchen, 20. Angeli, zugleich Schutzmantelbild, 21. Witwen und Frauen, 22. Jungfrauen, 23. Märtyrer, 24. Kirchenlehrer und Bekenner.

Troni	Dominationes	Seraphim	Cherubim	Archangeli	Virtutes	Principatus	Potestates
Propheten	Apostel	Patriarchen	Angeli Schutzmantel	Wittwen und Frauen	Jungfrauen	Märtyrer	Kirchenlehrer und Bekenner

Joachim und Anna	Geburt der Maria	Verkün- digung	Heim- suchung
Anbetung d. Christkinds	Darbringung d. Christkinds	Tod Mariae	Krönung Mariae

Die Tafeln des Albrecht-Altars

Diese Anordnung ergab sich aus folgenden Erwägungen: Für die Flügel gaben die Außenbilder in ihrer historischen Folge der Szenen des Marienlebens die Position jedes Bildes an. Der Materialbefund ließ für jedes Außenbild das zugehörige Innenstück erkennen und es zeigte sich, daß die obere Reihe nur Engelchöre, die untere nur andere Litaneibilder enthielt. Aus den übrigbleibenden acht Bildern mußte sich das Mittelstück ergeben und es wurden vier Engelchöre in die obere Reihe, zwei Litaneibilder und die beiden auf die Stifter bezüglichen Tafeln in die untere Reihe gestellt. Für die Richtigkeit dieser Annahme sprechen folgende Beobachtungen: bei der durch das Thema bedingten sechzehnfachen Wiederholung eines Kompositionsschemas wußte der

## DER ALTAR KÖNIG ALBRECHTS II.

Künstler durch ganz zarte Nuancen Belebtheit und Abwechslung in das Gesamtbild zu bringen. Ja, man wird bei genauerer Betrachtung die geradezu geniale Begabung unseres Malers bewundern, der während der 16 Strophen eines Liedes durch geistreiche Variationen, zarte Pointierung der Besonderheiten ein Gefühl der Ermüdung gar nicht aufkommen läßt. Vielmehr erfrischt jedes Bild durch neue besondere Züge der äußeren Erscheinung und des Empfindungsausdruckes. Leise und doch zwingend ist jedem Bilde der Zug zum Ganzen, zum kompositionellen Zusammenschluß aller 16 Tafeln zu einem Gesamtaufbau eingeprägt. In der oberen Reihe haben Troni und Potestates die Funktion von Eckpfeilern. Sie allein weichen im Aufbau und Kostüm der Madonna von allen anderen ab. Das oberste Richteramt und das oberste Kriegeramt wird im höchsten Symbol vorgestellt, wie es dem Herrscher als ideale Aufgabe gestellt ist. Die übrigen sechs Bilder erhalten durch leise Seitenwendung der Maria den Zug zur Mittelachse, entsprechen einander symmetrisch. Mit einer Ausnahme faßt die der Mitte nähere Hand der Madonna das Spruchband, die gekrönten Dominationes und Principatus stehen außen, vierfach wiederholt nimmt die demütige Jungfrau die Mitte ein. Allen sechs Tafeln ist schachbrettartig gemusterter Fliesenboden gemein.

In der unteren Reihe stehen die beiden Sonderstücke in der Mitte. Auch bei ihnen hat Maria wieder Besonderheiten der Tracht, ein weißes Schultertuch, den Witwenschleier. Sie enthalten die Beziehung auf die Stifter. Je drei Litaneibilder treten seitlich hinzu. Hier ist das Prinzip der Wendung Marias gegen die Mitte und des Anfassens des Spruchbandes mit der der Mittelachse näheren Hand ausnahmslos durchgeführt.

Das sehr bestimmt gefaßte, theologisch-literarische Programm hat der Maler mit bewundernswerter Feinfühligkeit und Anpassungsfähigkeit im bildkünstlerischen Sinne durchgearbeitet und hat dem Gesamtaufbau des Altars eine einfach klare und übersichtlich faßliche Struktur gegeben. Es mag vielleicht befremdlich erscheinen, das Mittelstück statt einer beherrschenden größeren Fläche in acht gleich große Felder zerlegt zu denken und das Gesamtbild des Altars bei geöffneten Flügeln aus 16 Tafeln gefügt vorzustellen. Es dürfte dies allerdings einen Ausnahmefall darstellen, der sich indes hier aus dem Thema erklärt. Kleinere Altartafeln mit wenigen gleich großen Bildfeldern kommen auch sonst vor. Hier aber, in der den neun Chören der Engel geweihten Kirche, auf Grund des Textes der lauretanischen Litanei ergab sich die Vielteilung, die der Maler, wie wir sahen, in einer so geschickten Weise künstlerisch bewältigt hat. Der Weihe der Kirche nach darf es auch als ausgeschlossen erscheinen, die von uns als Mittelstück angenommenen acht Tafeln etwa für Teile eines inneren beweglichen Flügelpaares zu halten. Mittelstück und Innenseiten der Innenflügel wären dann ganz verloren, es wäre unmöglich zu vermuten, was sie dargestellt hätten, an den drei noch massiv erhaltenen Tafeln wären alle Spuren alter Innenbilder getilgt und rohe spätere Bemalung angebracht worden — lauter Unmöglichkeiten, die abzuweisen nicht weiter nötig ist.



Im Gesamtaufbau ergibt sich ein Altar von gewaltigen Dimensionen. Die Höhe der beiden Bildreihen betrug je nach der Breite der Rahmenleisten 2'70 m bis 2'80 m. Die Breite des Altars bei geöffneten Flügeln 9'60 m bis 9'90 m und die Hälfte, also 4'80 bis 4'90 m, bei geschlossenen Flügeln. Dimensionen ebenso wie das Thema der neun Engelchöre beweisen, daß es sich hier nur um den Hochaltar der Karmeliterkirche handeln kann. Leider fehlt vorläufig jede Spur, um den Namen des Künstlers anzugeben. Möglich, ja sogar wahrscheinlich, daß der Name unter den aus irgend einer Urkunde überlieferten enthalten ist — aber es fehlt jede Brücke zwischen Namen und erhaltenen Werken. Die Nachforschungen in den Wiener Archiven, deren Herren Direktoren und Beamten ich für tatkräftige Förderung und bereitwilligste Auskünfte verbindlichst danke, haben leider bisher nach dieser Richtung zu keinem greifbaren Resultate geführt.

Bei einem so umfangreichen Zyklus von 24 Gemälden sind leise Verschiedenheiten in der Ausführung selbstverständlich. Es sind aber nur Unterschiede geringeren Grades. Die Leitung lag zweifellos in den Händen eines bedeutenden Künstlers, der den Stempel seiner Persönlichkeit allen Gemälden aufprägte, auch wenn er Gehilfen zur Arbeit mit heranzog. Aus seinem Schaffen haben sich noch die Reste eines zweiten großen Altarwerkes erhalten, vier Tafeln:

1. Die Verstoßung des Joachim, den seine mit Heiligenschein versehene Gattin Anna begleitet, aus dem Tempel. Der Hohepriester links an dem um eine Stufe erhöhten Altar. Innenraum mit Kreuzrippenwölbung, den Rundbogenfenstern mit bemalten Scheiben. Rechts schmaler Ausblick in die Landschaft. Die Glasgemälde zeigen einzelne Heiligen gestalten und Paare, dazu vier Wappen, unter denen der Bindenschild, der einköpfige Adler des Deutschen Reiches und Alt-Ungarn leicht zu erkennen sind.

Das Bild wurde bei der Auktion von Antiquitäten, Nachlaß des Herrn Jakob Ludwig Hoffmann in Salzburg und anderer Privatbesitz, im Mai 1910 im Dorotheum in Wien versteigert. Der Katalog<sup>1</sup>, für den ich die Expertise gab, enthält die Angabe der Maße, Höhe 93 cm, Breite 59 cm, und den Hinweis auf die Verwandtschaft des Bildes zu den Engelchören in Klosterneuburg. Der heutige Aufbewahrungsort des Bildes ist mir unbekannt.

2. Die Verkündigung Mariae. In hochrotem, mit goldgelbem Brokatmuster und hellgrünem Futter versehenen Gewand kniet der Engel vor Maria, die über weißem Kleide einen tiefblauen Mantel trägt. Grasgrün sind die Flügel des Engels sowie der Brokatvorhang, der eine helle Holzbank mit goldenem Polsterchen teilweise bedeckt und oben baldachinartig nach vorne gespannt ist, wo er in weiß-roter Bordüre seinen Abschluß findet. Ein Stilleben für sich ist das Wandfach, in dem man vor hellfarbenem Holze einen doppelarmigen Messingleuchter, ein Siegelstöckchen, eine Messingschale und einen in eine Holzritze gesteckten Kamm sieht. Die Balustrade ist steingrau. Die Haare beider Gestalten sind hellblond, in Locken zierlich gelöst, die Karnation in rosa und weißlichen Tönen weich vertrieben.

<sup>1</sup> Herr A. Walcher-Moltheim hatte die Freundlichkeit, mir den Katalog zur Verfügung zu stellen.

Die Decke über dem Betpult hat rot-grüne Bordüre, die Fläche aber war von Goldbrokat, der ebenso wie der goldene Hintergrund bis auf den Kreidegrund abgekratzt worden war. Beides ist erneuert. Sonst ist das Bild von einer geradezu wunderbaren Erhaltung<sup>1</sup>. Ursprünglich auf Lindenholz, dann auf Leinwand, endlich auf eine neue Mahagoniplatte übertragen. Höhe 93 cm, Breite 59 cm.

3. Die Heimsuchung. Am Eingange einer rundbogigen gotischen Halle von hellgrauer Farbe mit graugelben Gewölbekappen empfängt Elisabeth in sattkarminrotem Kleide und weißem Kopftuch die Maria, deren Gestalt ganz von einem weiten tiefblauen Mantel umhüllt ist, nur ein kleiner Streifen des weißen Unterkleides ist sichtbar. Einige grüne Pflanzen und scharfkantige graue Felsen sieht man rechts, darüber Goldgrund, dessen Randverzierung in kleinen Kreuzchen abschließt<sup>2</sup>. Temperabild auf Lindenholz. Höhe 93 cm, Breite 59 cm. Museum des Stiftes Neukloster, Wiener-Neustadt, im 18. Jahrhundert in Wien erworben.

4. Die Anbetung des Christkinds. Der Stall von Bethlehem. Links kniet Maria mit über der Brust gekreuzten Händen, vor ihr liegt das Kindchen auf dem Boden. Rechts aus dem Hintergrunde Josef mit gefalteten Händen, Ochs und Esel. Über dem Haupte Mariens schweben drei Engel mit dem Spruchband: »Gloria in excelsis deo et in terra pax«. Teilweise in Ruinen liegender Stall mit gekuppelten Rundbogenfenstern, Goldgrund. Maria und Kind mit breitem<sup>1</sup> Nimbus. Holz, Höhe 94 cm, Breite 60 cm. Székesfehérvár, Ungarn, Privatbesitz<sup>3</sup>.

Die Hoffnung ist begründet, daß von diesem Altar, der nach Provenienz des Neuklosterbildes schon im 18. Jahrhundert in seine Teile zerlegt worden ist, noch weitere Stücke aufgefunden werden. Das erste der heute nachweisbaren Stücke gibt aber durch die den Glasfenstern eingefügten Wappen den Hinweis, daß es sich auch hier wieder um eine Stiftung des Hofes gehandelt hat. Und zwar müßte die Nebeneinanderstellung von Bindenschild, Reichsadler und Alt-Ungarn und das Fehlen von Böhmen so verstanden werden, daß die Vollendung des Altars nach dem 18. März, aber vor dem 29. Juni 1438 erfolgt wäre, d. h. nach Albrechts V. Wahl zum König von Ungarn und zum deutschen König, aber vor der Krönung zum König von Böhmen. Ist dieser Schluß richtig — und ich kann mich ihm nicht entziehen — so liegen knapp zwei Jahre zwischen den vier verstreuten Marienlebens tafeln und dem Marienleben am Albrecht-Altar (dessen spätester Teil es gewiß ist). Der Vergleich der beiden Verkündigungs- und der beiden Heimsuchungsszenen beleuchtet Wesen und Wollen des großen Wiener Meisters aufs schlagendste. Die Berliner Verkündigung verbindet den Sinn für plastische Realität der Form und stillebenartige Lebendigkeit

<sup>1</sup> Dieses Bild war mein Eigentum. Ich habe mich in schwerer Zeit entschließen müssen, mich davon zu trennen und betrachte es als eine für mich tröstliche Fügung, daß es nun berufen ist, die Alt-Wiener Malerei im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin würdig zu repräsentieren. Vgl. Österreichische Kunstschatze, III, 65, und Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum, 8. Aufl., Berlin 1921, S. 333, Nr. 1726. <sup>2</sup> Österreichische Kunstschatze, III, 66. <sup>3</sup> Das zuerst von Buchner richtig erkannte Bild ist mir im Original nicht bekannt, die Photographie wurde von E. Buchner freundlichst zur Verfügung gestellt.

des Beiwerkes mit jener in der Wiener Tradition verwurzelten Schönheit der Linienführung und geistreichem Wurf der Faltenanordnung, wie wir sie schon an den Werken des »Wiener Meisters der Darbringung« bewundert haben. Die Klosterneuburger Verkündigung dagegen stellt sich in massiv geballten Formen dar. Das Faltenwerk, das in dem Berliner Bild die runden Gestalten flächig zu binden scheint, dient im späteren Bild nur der Erhöhung der plastischen Wirkung. Jene zarten, sehnenden, weich schmelzenden Töne sind verklungen, und resolut zusammengeraffte Akkorde zeigen die entscheidende innere Wandlung des Künstlers an. In der Heimsuchungsszene zeigt sich der Umschwung nicht weniger deutlich. Im Neustädter Bild kommt Elisabeth aus der Tiefe der schräg gestellten Halle und neben Maria<sup>1</sup> ist die Ferne des Gebirges angedeutet. Im Klosterneuburger Bild stehen die beiden Frauen auf eng begrenzter Bühne, im Geistig-psychologischen viel tiefer gefaßt, einander gegenüber. Die Gestalten erscheinen nicht nur körperlich gefestigt und in den Augenblick des Erlebnisses gebannt, sondern als Formen monumentalisiert.

Es wird höchst selten nachzuweisen sein, daß ein großer Künstler in so kurzer Zeitspanne eine tiefgehende innere Wandlung restlos in äußere Erscheinung umzusetzen vermag. Wo die Entwicklung so klar und folgerichtig und das Resultat so bedeutend und in sich gefestigt ist, spielen äußere Einwirkungen immer nur eine sekundäre Rolle. Es scheint mir überhaupt, daß die Kunstwissenschaft die Wichtigkeit der sogenannten Einflüsse sehr überschätzt. Etwas übertreibend könnte man sagen, daß ein großer Meister die große kongeniale und ihn fördernde Schöpfung des Vorfahren oder Nachbarn wie die Hilfe der Götter aus eigener Kraft heranzieht, so daß das Werk des Anderen halb seine eigene Tat ist — daß aber den Anlehnungen des Schwächeren nachzuspüren, sogar zum Übersehen, zur Unterschätzung der originalen Eigenschaften lebenswürdiger Talente führen kann. Immer ist mit der Feststellung einer Ähnlichkeit das Problem erst angedeutet, nicht gelöst. Denn die Kernfrage ist, warum aus tausendfältigen Möglichkeiten gerade dieses oder jenes Werk Anregung und Vorbild wird, worauf in tieferem Sinne die Wahlverwandtschaft begründet ist.

Dieser Wiener Meister des Albrecht-Altars, einmal als Persönlichkeit erkannt, zählt zu den wichtigen Erscheinungen der deutschen Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die großen Neuerer, die zwischen 1430—1440 mit entscheidenden Werken auftraten, Konrad Witz mit dem Baseler Altar<sup>1</sup>, Hans Multscher mit den Berliner Flügeln von 1437<sup>2</sup>, der Nürnberger Meister des Tucher-Altars (Hans Peurl?) mit dem Volkamer Epitaph (1438) und Ehenheimepitaph (1438)<sup>3</sup> bieten viele analoge Züge, die man unter dem Schlagwort »individualisierender oder artikulierender Naturalismus« zusammenfassen könnte. Manchmal (z. B. Verkündigung am Tucher-Altar oder Anbetung des Kindes am Volkamer Epitaph mit den beiden hereinguckenden Hirten) kommt es sogar zu recht ähnlichen Lösungen,

<sup>1</sup> Vgl. Daniel Burckhardt in Festschrift usw., Basel 1901, und Hans Wendland, Konrad Witz, Basel 1924.

<sup>2</sup> Vgl. Max J. Friedländer, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1901, XXII. <sup>3</sup> Henry Thode, Die Malerschule von Nürnberg, 1891, und Carl Gebhardt, Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, 1908.



ohne daß doch unbedingt direkte Beziehung angenommen zu werden brauchte. Immerhin hat es manche Wahrscheinlichkeit für sich, daß gerade die machtvolle Persönlichkeit des Tuchermeisters unserem Wiener bekannt war. Denn energische und scharfgeschnittene Männertypen (z. B. der hl. Bekenner und Kirchenlehrer) begegnen uns im Tucher-Altar überraschend ähnlich. Und es genügt kaum, auf Vorstufen dazu in Salzburger Bildern um 1420 — Residenz, Tafel aus Pfarrwerfen (Darbringung im Tempel, auf der Außenseite die hl. Rupertus und Leonhard, letzterer Gefangene befreiend) und Museum (Tafel der Heimsuchung)<sup>1</sup> — hinzuweisen. Nicht zu übersehen sind auch beim Meister des Albrecht-Altars noch Beziehungen zur böhmischen Kunst. Die Heimsuchung hat kompositionell eine Vorstufe in einem Tafelbilde im Schloß Krummau (allerdings mit gotisch ausgebogenen Gestalten), an die Litaneibilder fühlt man sich bei einem Bilde der Madonna auf der Mondsichel im Rudolfinum in Prag (aus Děstina) erinnert. Eine Baumkulisse im Rücken der Madonna und die großen Pflanzen und Blüten am Boden erhöhen die Ähnlichkeit. Die Datierung der Prager Tafel ist ganz fraglich, und es scheint dieselbe in Böhmen heute ziemlich isoliert dazustehen<sup>2</sup>. Deshalb läßt sich daraus kein Schluß auf eine Abhängigkeit des Meisters des Albrecht-Altars ziehen.

Daß dieser führende Wiener Maler auch mit dem Bedeutendsten bekannt war, was die Niederlande und Italien an gleichzeitiger Malerei aufzuweisen hatten, läßt sich aus dem großen Altar ablesen. Da spürt man den Eindruck der toskanischen Trecentomalerei, von Giotto's monumentaler Ausdruckskunst (Propheten, Heimsuchung, Tod Mariae), wie von Sienas Liebreiz und ornamentalem Genie (Nimben, Goldgrundornamente). Und neben der Zierlichkeit und dem Farbensmelz eines Gentile da Fabriano (Märtyrer) mögen die herbe Wucht eines Masaccio (Propheten) und die sanft verträumte Schönheit eines Fra Giovanni Angelico (Troni) unserem Wiener nicht unbekannt geblieben sein. Die Engel empfindet man als Zeitgenossen derjenigen am Genter Altar, die Hirten eilen einem Hugo van der Goes voraus.

Die Andeutung des Schauplatzes der Begebenheiten zumeist nur durch wenige und greifbar nahe Stücke ist nicht allein für den Künstler, sondern für die Zeit charakteristisch. Aber im Sinne derselben gesehen, gehören Bilder wie die Geburt der Maria vom Albrecht-Altar zum Modernsten, was diese stürmisch vorwärtsdrängende Zeit hervorgebracht hat. Zum Modernsten und zum Schönsten — denn das ist nun das tiefste Geheimnis der Werke unseres großen Wiener Malers, daß in ihnen Kraft und Kühnheit mit seelenvoller Anmut unlösbar verbunden blieb. Er besaß die Gnade, sich neuartig und überraschend und zugleich schön, in seiner Art vollkommen auszusprechen. Neben der mühsam gebändigten Gewaltsamkeit des Tuchermeisters, der grandiosen Konzentration des Konrad Witz, der leidenschaftlichen Hingabe an den neuen Geist, der doch Multschers zarteres Gemüt

<sup>1</sup> Vgl. Österr. Kunsttopographie, XVI, von H. Tietze, Wien 1919, Seite 147 und Tafel X.    <sup>2</sup> Abb. bei Ernst l. c. Tafel 42 und 59.

nicht über die natürlichen Schranken steigern konnte — wirkt der Wiener bei aller Modernität ausgeglichen und durch Selbstsicherheit vornehm. Nur ein deutscher Maler seiner Zeit gleicht ihm darin: Stefan Lochner in Köln. Köln und Wien — schräg durch deutsches Land laufende verbindende Fäden, auf welche hinzuweisen an dieser Stelle nicht unterbleiben darf. Wo Rhein und Donau aus deutschen Landen heraustreten, im Nordwesten an der Pforte von Burgund und im Südosten an der Pforte des Orients pulsiert das Leben rascher als im Binnenlande, erschließt sich deutsches Wesen leichter weltmännischer Gewandtheit. In der Malerei berühren sich die Werke, die in Köln eine lange Tradition abschließen, mit denen, die in Wien am Beginne einer kräftigen autochthonen Entwicklung stehen.

Der Meister des Albrecht-Altars, mit dessen Werken die gefräßige Zeit verhältnismäßig schonend umgegangen ist, steht natürlich durchaus nicht so isoliert da, als es heute auf den ersten Blick scheint. Aus den Tafeln seines früheren Altars ist es ersichtlich, daß er ganz unmittelbar an den Wiener Meister der Darbringung anschließt. Nahe verwandt in den Voraussetzungen seiner Kunst ist ihm der sogenannte »Meister vom Schloß Liechtenstein«<sup>1</sup>, der, von Wien beginnend, später mehr und mehr zum Schwaben geworden zu sein scheint. Ein geringer provinzieller Nachahmer des Wiener Meisters begegnet in Stift Herzogenburg und in Schloß Grafenegg<sup>2</sup>. Respektabler ist schon der Meister des ehemaligen Hochaltars der Neuklosterkirche in Neustadt, dessen wahrscheinlicher Name Hans von Tübingen lautet<sup>3</sup>. Von dem Wirken eines kühnen Naturalisten in Steiermark hat sich ein einziges dürftiges Fragment erhalten<sup>4</sup>. Die bezaubernden, mit französisch-burgundischen Elementen durchsetzten Werke des Buchmalers Martinus, den wir zum mindesten von 1437 an verfolgen können, mögen schon zur Zeit ihrer Entstehung das Entzücken der Kunstverständigen Österreichs erregt haben<sup>5</sup>. Bald war zu dem längst gepflegten Holzschnitt auch der Kupferstich eingebürgert, wie jener hl. Eligius des »Meisters des Bileam« beweist, dem der

<sup>1</sup> Vgl. Feurstein, Katalog der Fürstl. Gemäldesammlung in Donaueschingen, 1921. — E. Buchner, Münchener Jahrbuch 1923. — L. Baldaß, Wiener Jahrbuch für bildende Kunst 1922, S. 90 f., und Gemäldegalerie, Erwerbungen, 1920—1923, S. 13. Da mir mehrere der von den verschiedenen Autoren mit dieser Künstlerpersönlichkeit in Zusammenhang gebrachten Bilder im Original nicht bekannt sind, kann ich zu der Frage, ob sich alle genannten Werke wirklich auf einen »Meister von Schloß Liechtenstein« beziehen lassen, vorläufig nicht Stellung nehmen. <sup>2</sup> In Herzogenburg: Zwei kleine Flügel mit je vier Heiligen, A. 23, offenbar aus derselben Werkstatt in Grafenegg drei Täfelchen aus dem Marienleben, vgl. Österr. Kunsttopographie, I. Beiheft, S. 38, 3, bearbeitet von H. Tietze. Die Verkündigung in Grafenegg hat mit offenbar zu später Datierung (Ende des 15. Jahrhunderts) Betty Kurth als von der Verkündigung am Tucher-Altar abhängig bezeichnet (Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Zentralkommission, Wien 1916, Bd. X). <sup>3</sup> Dieser Schluß ergibt sich aus der Tatsache, daß Herzog Friedrich V., der Stifter des Altars, sich schon 1433 für Meister Hans den Maler beim Stadtrat von Wiener-Neustadt besonders verwendet hat, der gleiche Künstler, der dauernd die Gunst des Kaisers besaß, dann oft bis 1462 als Stadtverordneter und Maler in Neustadt erwähnt wird. Vgl. Böheim, Mitteil. des Altertumsvereines Wien, XX V, 1888. <sup>4</sup> Vgl. meine Österreichischen Kunstschatze, II, 45, und Katalog der Landesbildergalerie Graz, 1923, Seite 6. <sup>5</sup> Martinus Opifex signiert cod. 2773 der Wiener Nat.-Bibl., Guido Columnas Gedicht über den Trojanischen Krieg. Von demselben ebenda cod. 326, eine Legenda Aurea, welche 1447 für König Friedrich im Verein mit anderen Künstlern vollendet wurde. Das früheste Datum für seine Tätigkeit, 1437, gibt wohl cod. 1767, die schon oben genannten Stundengebete, da hier auf dem Titelbild Kaiser Sigismund mit Barbara und den drei geistlichen und drei weltlichen (ohne Böhmen) Kurfürsten dargestellt ist.

## DER ALTAR KÖNIG ALBRECHTS II.

Künstler zu Seiten des Zunftwappens der Maler den Bindenschild und das Wappen von Alt-Ungarn eingefügt hat, wodurch wir die Möglichkeit der Lokalisierung und der Datierung in die Zeit des Königs Ladislaus (gestorben 1457, vermutlich vor 1454 wegen Fehlens des böhmischen Wappens) gegeben haben<sup>1</sup>.

Unsere Betrachtungen und die letzten Andeutungen, welche an anderer Stelle noch näher auszuführen sein werden, zeigen, daß Österreich in der Geschichte der deutschen Malerei, zum mindesten vom dritten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts an, eine der führenden Rollen gespielt hat.

<sup>1</sup> Abgebildet u. a. in Max Geisberg, *Die Anfänge des Kupferstichs, Meister der Graphik*, II, 2. Aufl., Verlag Klinkhardt & Biermann, 1923.



## ANHANG



## NÄHERE BESCHREIBUNG DER VIERUNDZWANZIG TAFELN DES ALBRECHT-ALTARS

Die außergewöhnliche Bedeutung der als Teile des ehemaligen Hochaltars der Karmeliterkirche Am Hof wiedererkannten 24 Tafeln in Klosterneuburg rechtfertigt eine Beschreibung der einzelnen Stücke. Für das Ikonographische der 16 Innenbilder hat W. Pauker den Grund gelegt und nur für wenige Gestalten waren wir veranlaßt, von seiner Deutung abzugehen. Die Herkunft der beigeschriebenen lateinischen Verse gelang es bisher nicht festzustellen. Es scheint, daß sie im Karmeliterkloster für den bestimmten Zweck, zum Teil mit poetischem Schwung, zum Teil etwas mühsamer, zusammengestellt worden sind. Über die theologischen Grundlagen des Zyklus ist in der genannten Abhandlung von Pauker das Genauere nachzusehen.

### AUSSENSEITE: LINKER FLÜGEL, OBERE REIHE

1. Die Begegnung von Joachim und Anna. Joachim trägt karminroten Mantel über grünem Kleid, Anna dunkelblauen Mantel. Rechts führt die Brücke zur befestigten Stadt, eine Ecke der zinnenbesetzten Mauer und der Wassergraben sind zu sehen. Im Mittelgrund des Hügellandes links weidet Joachims Schafherde, dahinter sieht man, von der Terrainwelle überschritten, Türme und Dächer, weiß und rot, darunter unverkennbar den 1433 vollendeten Südturm der Stefanskirche in Wien. Daneben deutlich charakterisiert der Turm von Maria am Gestade.

Nimben mit Ornament, sonst flacher Goldgrund ohne Randdekor, wodurch sich die Außenbilder von den inneren unterscheiden. Die Bäume sind spätere Zutat.

Fichtenholz, durchgesägt. Höhe 125'7 cm, Breite 112'6 cm. Zwei Vertikalsprünge, über welche später hinzugemalt und zum Teil schon wieder abgefallen plumpe Bäume. Sonst Erhaltung sehr gut.

Zugehöriges Innenbild, die Madonna mit dem Chor der Dominationes, Bild 10.

2. Die Geburt der Maria. Schräg im Raume steht das Bett mit rotgelber Brokatdecke, in dem Anna in weißem Hemd und Kopftuch liegt. Eine Dienerin in grünem Kleide legt auf die Truhe von heller Naturholzfarbe das mit Linnen umwickelte Kindchen in eine backtrogartige Holzschüssel. Messingbecken mit Pinsel und Kamm, zwei Schachteln, ein Schaff mit Wasser und zwei grünlichgraue Steinzeugkrüge sind sorgfältig ausgeführt, geraffte graue Vorhänge mit schwarzem Brokatdekor sind durch Ringe an Stangen befestigt. Links am Rande ist eine lange Nadel durchgesteckt.

Nimben, der Kopf der kleinen Maria mitsamt dem Krönchen und der flache Goldgrund sind überschmiert, sonst ist die Erhaltung vorzüglich.

Fichtenholz, Höhe 125'4 cm, Breite 112'5 cm, durchgesägt. Zugehöriges Innenbild, Maria mit dem Chor der Troni, Bild 9.



## ANHANG

### AUSSENSEITE: RECHTER FLÜGEL, OBERE REIHE

3. Verkündigung Mariae. Links kniet Maria in rotem Kleid mit blauem Mantel, rechts der Engel in gelbem geschürzten Kleid mit Pfauenfedernflügeln. Er hält eine Rolle in Händen. Über dem Lesepult hängt ein herrlicher Goldbrokatstoff (über Gold karmin lasiert), mit Vögeln und Hunden im Muster, herab. Sonst ist alles Gold, Nimben und Hintergrund überschmiert.

Sehr merkwürdig ist der Fliesenbelag des Fußbodens. Hier unterscheidet man abwechselnd ein vierfüßiges Tier, den Buchstaben M, quergestellt den österreichischen Bindenschild u. a.

Fichtenholz, durchgesägt, Höhe 125'6 cm, Breite 112'5 cm. Mit Ausnahme der Über-  
schmierung des Goldes sehr gut erhalten.

Zugehöriges Innenbild: Maria mit dem Chor der Potestates, Bild 16.

4. Heimsuchung Mariae. Elisabeth in rotem, Maria in blauem Gewande, beide mit weißen Kopftüchern. Die Bank mit grauschwarzem Brokat überspannt, graues Mauerwerk, vom Fußboden links vorne eine größere Stelle beschädigt und roh ergänzt. Die Hecke rechts alt, alle aufragenden Zweige aber und die längs der Sprünge hochgeführten spätere Zutat. Links ein Spinnrocken. Gold später übergangen.

Fichtenholz, durchgesägt, Höhe 125'6 cm, Breite 112'5 cm. Mit Ausnahme der genannten Zutaten und Übermalungen sehr gut erhalten.

Zugehöriges Innenbild: Maria mit dem Chor der Principatus, Bild 15.

### AUSSENSEITE: LINKER FLÜGEL, UNTERE REIHE

5. Der Stall von Bethlehem. Maria kniet vor der Krippe, in der das in weiße Linnen eingewickelte Kindchen liegt. Dasselbe hat Kreuznimbus. Drei rotgewandete Engel mit roten Flügeln knien daneben. Links bezeigen Ochs und Esel ihre Ehrfurcht, indem sie knien. Durch eine Fensteröffnung der Ruine schauen zwei Hirten herein.

Das Bild ist nicht im besten Zustande, das Gesicht Marias übermalt, der unsinnige Spitz der Ruine zur Verdeckung des Mittelsprunges hinzugemalt.

Fichtenholz, durchgesägt, Höhe 125'6 cm, Breite 112'5 cm.

Zugehöriges Innenbild: Maria mit dem Chor der Apostel, Bild 18.

6. Darbringung des Christkindes im Tempel. Maria kniet in dunkelblauem Mantel, Josef trägt lilagraues Kleid mit rotem Mantel. Das Altarantependium ist aus leuchtend himbeerrotem Brokat. Der Hohepriester, der bischöfliche Mitra trägt, hat rot-gelben Brokatmantel. Auf dem Altar stehen zwei brennende Kerzen und sitzen zwei als Opfer dargebrachte Tauben, zu denen eine dritte später hinzugemalt wurde, ebenso wie der den Sprung verdeckende blühende Stab.

Sehr auffallend sind die Altarschränken und Priesterbänke, die an eine analoge Darstellung Giotto's in der Arenakapelle zu Padua (Zurückweisung des Opfers Joachims) erinnern.

Fichtenholz, durchgesägt, Höhe 125'6 cm, Breite 112'5 cm.

## ALBRECHTS-ALTAR

Erhaltung mit Ausnahme des übergangenen Goldgrundes und der genannten willkürlichen Zutaten sehr gut. Zugehöriges Innenbild: Maria mit dem Chor der Propheten, Bild 17.

### AUSSENSEITE: RECHTER FLÜGEL, UNTERE REIHE

7. Tod Mariae. Maria liegt in rotem Kleide, mit goldener mit schwärzlichgrüner Brokatmusterung versehener Decke. Elf Apostel stehen rückwärts, einer in blauem Mantel kniet vorne. Petrus mit Stola hält Kerze und Weihwasserwedel. Vorne sieht man zwei Bücher, einen doppelarmigen Leuchter mit einer Kerze, eine Schachtel. Die Mitte oben nimmt, von Wolkengekräusel umrahmt, die kleine Erscheinung Christi ein, der Mariens Seele (mit Nimbus und Krone) in Armen hält. Der Vorhang mit Quasten und die dicke Kerze rechts sind spätere Zutaten.

Fichtenholz, durchgesägt, Höhe 125'6 cm, Breite 112'5 cm. Mit Ausnahme der genannten Zutaten und kleinen Retuschen an mehreren Stellen ist die Erhaltung eine sehr gute.

Zugehöriges Innenbild: Maria mit dem Chor der Bekenner, Bild 24.

8. Christus und Maria thronend. Christus in rotem Mantel mit Kreuznimbus, Maria in karmin Gewand und blauem Mantel, die Lehne des Thrones mit grünlich-grauem Brokat überspannt, den zwei kleine ganz rote Engel (so wie die Seraphim, Bild 11) halten.

Fichtenholz, durchgesägt, Höhe 125'5 cm, Breite 112'5 cm. Das Bild, dessen Erhaltung jetzt sehr ungünstig scheint, würde wahrscheinlich unter den Händen eines kenntnisreichen und vorsichtigen Restaurators überraschend gewinnen.

Zugehöriges Innenbild: Maria mit dem Chor der Märtyrer, Bild 23.

### INNENBILDER, LINKER FLÜGEL, OBERE REIHE

9. Maria, umgeben vom Chor der Troni. Auf einem grauen Steinthron, über dessen Lehne roter Brokat herabhängt, sitzt Maria in hellblauer Kleidung, die Kappe sowie Ärmel und Halsausschnitt sind mit hellgrauem Pelzwerk besetzt. Je zwei analog gewandete Engel sitzen zu seiten, alle halten lichtgelbe Stäbe (wie von frisch geschältem Naturholz), die Knoten nach Art der Pilgerstäbe und Eisenspitzen haben. Die beiden außen sitzenden Engel senken die Stäbe mit der Spitze gegen den Boden, während die beiden anderen, wie Maria selbst, dieselben gehoben halten. Es ist sehr wohl möglich, daß damit ein Abstimmen des Richterkollegiums dargestellt wird, wobei Maria durch Heben des Stabes zugunsten des Angeklagten den Ausschlag gibt<sup>1</sup>. Vor dem Thron sprießen Blumen, am deutlichsten Schwertlilien erkennbar. Goldgrund, bei diesem wie auf allen folgenden Bildern mit reicher Randverzierung. Auch im Nimbus eingepunzte Ornamente.

<sup>1</sup> Allgemein, aber ohne Beziehung auf unser Bild vgl. Carl von Amira, Der Stab in der germanischen Rechtssymbolik, München 1909, Abhandlungen der königl. bayrischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, 25, 1.

## ANHANG

Die Engel sagen: *Dei Thronus, Dei sedes, nobiscum manere debes.* (Gottes Thron, Gottes Sitz, bei uns muß Du bleiben.)

Maria antwortet: *Ut Thronus veri Salomonis vobis assum meis donis.* (Wie der Thron des wahren Salomo stehe ich euch mit meinen Gaben bei.)

Fichtenholz, durchgesägt, Mitte Vertikalsprung, Höhe 125'7 cm, Breite 112'7 cm.

Erhaltung ziemlich gut, nur gröbere nachgedunkelte Retuschen kleineren Umfanges und Trübung der Farberscheinung, die durch Reinigen zu beheben wäre.

Zugehöriges Außenbild: Geburt der Maria, Bild 2.

10. Maria mit dem Chor der Dominationes. Maria in der auch für die meisten der folgenden Bilder typischen Gewandung (karmin und blau), die sechs Engel in Herrscherkleidern mit gegürteter Alba, Mantel, zwei mit Hermelinkragen, einer mit Stola, alle mit den Insignien des Königtums: Krone, Zepter und Reichsapfel. Goldgrund mit pfauenwedelartigem Randornament.

Ansprache der Engel:

*Dominans orbis nationibus adesto Dominationibus.* (Die Du über des Erdkreises Völker herrschst, weile bei den Dominationes.)

Maria antwortet: *Cum sceptro dominantium gestabo hic dominium.* (Mit dem Zepter der Herrschenden werde ich hier das Regiment führen.)

Fichtenholz, sehr dünn gesägte drei Bretter, Vertikalsprung, H. 125'7 cm, B. 112'5 cm. In der Karnation grob übermalte Flecken störend nachgedunkelt. Marias Mantel überschmiert, zur Verdeckung des Sprunges rechts ein Zepter mit Kreuz sowie der größte Teil des breiten Flügels darunter roh dazugemalt (man sieht deshalb oberhalb der drei Engel vier Zepter). Die übrigen Partien aber nicht schlecht erhalten.

Zugehöriges Außenbild: Begegnung an der goldenen Pforte, Bild 1.

### INNENBILDER, MITTELTAFEL, OBERE REIHE

11. Maria, umgeben vom Chor der Seraphim. Maria in karminrotem Kleid mit blauem Mantel steht, eine Kerze haltend, vor dem brennenden Dornbusch. Je drei Seraphim ihr zu seiten, Körper und priesterliche Gewandung gleichmäßig hochrot, alle mit brennenden Kerzen in Händen, nur an zweien goldenes Humerale, an einem goldene Stola zu unterscheiden; die Buchstaben *l b a* an dem Humerale eines Engels links, *a n* rechts können vorläufig nicht gedeutet werden.

Die Engel sprechen:

*Divo igne inflammata seraphim sis sociata.* (Die Du von heiligem Feuer entflammt bist, geselle Dich den Seraphim.)

Maria antwortet: *Ut rubus ardens cum virore sto vobiscum in ardore.* (Wie der brennende Dornbusch glühe ich brünstig mit euch.)

Ornament des Nimbus sowie Randverzierung der Tafel in feinsten Ranken.



Bei einigen der roten Engel ist an Gesichtern und Gewändern eine Verstärkung der körperlichen Wirkung durch Deckweißretuschen versucht, kleine Stellen auch am Munde der Madonna — sonst Erhaltung vorzüglich.

Rückseite grobe Malerei, ungefähr Mitte des 16. Jahrhunderts: bethlehemitischer Kindermord und Flucht der hl. Familie nach Ägypten.

Fichtenholz, Höhe 125'7 cm, Breite 112'5 cm.

12. Maria, umgeben vom Chor der Cherubim. Maria in karminrotem Kleid mit blauem Mantel hält ein geschlossenes Buch. Seitlich je drei Engel in priesterlicher Gewandung mit Alba, Stola oder Tunicella, monochrom in braungelber Farbe, nur Humerale und Stola teilweise vergoldet. Ziegelfarbener Fußboden. Goldgrund mit zarten eingepunzten Nimbus- und Randornamenten, in letzteren pfauenfederähnliche Motive. In gelber Farbe sind die Cherubim als die »leuchtenden oder strahlenden Engel« gemalt.

Die Ansprache der Cherubim lautet:

O sophia sciens cuncta nobis pia sis adiuncta. (O allwissende Weisheit verbinde Dich, Du Fromme, mit uns.)

Maria erwidert:

Sole sophos circumdata sto vobiscum sagax rata. (Sonnenumflossene Weisheit [?] stehe ich scharfsichtig und zuverlässig euch bei.)<sup>1</sup>

Ältere Retuschen nachgedunkelt, manche Stellen verrieben, anderes, wie Gewandung Maria, gut erhalten. Zwei Vertikalsprünge.

Fichtenbretter, durchsägt, Höhe 125'7 cm, Breite 112'5 cm.

13. Maria mit dem Chor der Archangeli. Maria in der typischen Kleidung, die sechs Erzengel in braungelben Alben mit goldenen Stolen. Sie tragen als die Boten Gottes versiegelte Briefe. Fußboden mit Schachbrettmuster ohne Festhaltung eines Verschwindungspunktes in der perspektivischen Verkürzung. Pfauenwedelartiges Randornament.

Die Engel sprechen: Magna nunciasti bona te presentem nobis dona. (Die Du großes Heil verkündet hast, schenke uns Deine Gegenwart.)

Maria antwortet: Velud Venus et Aurora diem pando sine mora. (Wie Venus und Aurora öffne ich unverzüglich das Tor des Tages.)

Fichtenholz, durchgesägt, Höhe 125'7 cm, Breite 112'6 cm.

Erhaltung sehr gut, mit Ausnahme grober Retuschen längs des Mittelvertikalsprunges. In der Anlage Bild 11, 12 und 14. ähnlich.

14. Maria mit dem Chor der Virtutes. Maria in der typischen Kleidung und mit Andeutung des schwangeren Zustandes hält eine Lilie. Die sechs Engel, alle in grünen Gewändern, nur bei einem ist eine Alba unter dem kürzeren Gewand sichtbar, halten abwechselnd weiße Lilien (sowohl Symbol Christi und Mariae, deren Sündenlosigkeit)

<sup>1</sup> Für mancherlei aufschlußreiche Erläuterungen in philologischen und literar-historischen Fragen habe ich den Herren Professoren J. Mesk, K. Polheim, A. Zauner und K. Zwierzina zu danken.

und rote Rosen (Symbol Mariae). Fußboden Schachbrettmuster, perspektivisch aber ohne Festhalten eines Verschwindungspunktes. Der Goldgrund ist wie bei den anderen Tafeln. Fichtenholz (durchsägt), Höhe 125'7 cm, Breite 112'6 cm. Erhaltungszustand vorzüglich, kleinere Retuschen längs der beiden Vertikalsprünge.

Die Engel begrüßen:

Ave tot signis claruisti, virtutum chorum meruisti. (Gegrüßt sei, die durch so viel Zeichen gegläntzt hat, des Chors der Virtutes Würdige.)

Maria antwortet:

Ut virga Moysi clarens signis vobis asto miris dignis. (Wie des Moses zeichenwirkender Stab stehe ich hehrer Wunder voll in eurer Mitte.)

#### INNENBILDER, RECHTER FLÜGEL, OBERE REIHE

15. Maria mit dem Chor der Principatus. Maria in weitem blauen Mantel mit Krone und Zepter, zu seiten sechs Engel, deren zwei mit Herrscherinsignien, Krone, Zepter, versehen sind, wogegen vier Schwerter tragen und Barette, welche denen der Troni (Bild 9) ähnlich sind<sup>1</sup>. Die Schwerter mit Zinnfolie unterlegt, Goldgrund mit Strahlenbordüre. Fußboden mit Schachbrettmusterung perspektivisch.

Die Engel bitten:

Mundi princeps et regina ad nos manens hoc declina. (Fürstin, Königin der Welt, neige Dich, verweile bei uns.)

Maria antwortet:

Princeps omnibus praelata asto vobis coronata. (Fürstin über alle Fürsten, trage ich die Krone in eurem Kreise.)

Fichtenholz, Höhe 125'7 cm, Breite 112'6 cm, zwei Vertikalsprünge, überschmierte Partien über den Schultern der Maria, kleinere Retuschen im Gesicht, sonst sehr gut erhalten. Zugehöriges Außenbild: Begegnung von Maria und Elisabeth. Bild 4.

16. Maria mit dem Chor der Potestates. Maria gerüstet, mit langem blauen Kleide, breitkrämpigem Eisenhut, flachgeschlagenem genieteten Kettenpanzer, flacher Kugelbrust, Eisenhandschuhen, Beinzeug und geklebten Schuhen. Neben ihr der als lilabrauner Pfeiler dargestellte Turm Davids, an dem Waffen aufgehängt sind: Kugelbrust, Eisenhut, Schwert, Sporen, Armzeug, Beinzeug, Handschuhe, Armbrust mit Hornbogen (charakteristische Formen der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts), seitlich je zwei gepanzerte Engel, die vorderen mit breitem Eisenhut, Kampfschurz, die rückwärtigen mit Beckenhauben, derjenige rechts mit einem der Wirklichkeit nicht entsprechenden Visier<sup>2</sup>. Goldgrund mit Randornament wie sonst.

<sup>1</sup> Ich kann aus der Untersuchung des Originals keinen Anhalt für Paukers Annahme, die Barette seien über ursprüngliche Kronen später darübergemalt, gewinnen. Diese Barette sind offenbar Kopfbedeckungen der Richter.

<sup>2</sup> Für freundliche Aufschlüsse bezüglich der dargestellten Waffen habe ich den Herren Direktor Dr. Groß und Dr. F. Ruprecht zu danken.

Die Engel bitten: *Digneris nobiscum sisti turbam daemonum quae vicisti.* (Geruhe mit uns zu weilen, die Du die Dämonenschar besiegt hast.)

Maria antwortet: *Ut turris David armis fulta hic virtute asto multa.* (Wie Davids Turm mit Waffen bewehrt, stehe ich euch stark zur Seite.)

Fichtenholz, Höhe 125'7 cm, Breite 112'5 cm (durchgesägt). Mitte schräg verlaufender Sprung, Erhaltung sonst vorzüglich. Auch das auffallende Visier ist alt.

Besonders charakteristisch für das frühe 15. Jahrhundert sind folgende Waffenformen: der breitkrämpige Eisenhut, die Armbrust, die Sporen, die Schwebescheiben an den Ohren, die Handschuhform. — Es darf hier daran erinnert werden, daß 1429 Jeanne d'Arc als Befreierin ihres Vaterlandes auftrat. Zugehöriges Außenbild: Verkündigung Mariae, Bild 3.

#### INNENSEITEN, LINKER FLÜGEL, UNTERE REIHE

17. Maria im Kreise der Propheten. Vor einer breit entfalteten Zypresse steht Maria, zu seiten sechs Propheten, von denen König David, neben ihm Zacharias, auf seinen verstummten Mund deutend, Isaías, der auf Maria hinweisende Greis rechts, und Daniel, der die Weissagung von den 70 Jahrwochen aufzählt, näher gekennzeichnet sind. Jeremias und Ezechiel, welche noch aus der Zahl der vier großen Propheten fehlen, sind höchstwahrscheinlich in den beiden rückwärtigen Gestalten zu erkennen.<sup>1</sup>

Die Propheten sprechen: *Vere quae es Prophetissa, tuis cum prophetis hic sta.* (Prophetin wahrlich Du selbst, weile hier bei Deinen Propheten!)

Maria antwortet: *Verbo vita et exemplo ut Cypressus vobis asto.* (Durch Lehre, Leben und Beispiel rage ich, der Zypresse gleich, zwischen euch auf.)

Erhaltungszustand befriedigend, nur der Pilgerstab rechts und einige Zweige der Zypresse über Sprünge der Tafel weg später grob dazugemalt.

Fichtenholz, durchgesägt, Höhe 125'7 cm, Breite 112'5 cm. Zugehöriges Außenbild: Darbringung des Christkinds im Tempel, Bild 6.

18. Maria mit den zwölf Aposteln. Maria steht vor einem Rosenstrauch, selbst eine rote Rose in der Hand haltend. Von den Aposteln sind links Petrus mit Schlüssel, Jacobus major mit Pilgermuschel und Bartholomäus mit Messer, rechts Andreas mit schrägem Kreuz und Johannes Evangelista mit Kelch gekennzeichnet. Der alte Apostel rechts am Rande hält eine Rose in der Hand. Am Fußboden sprießen Maiglöckchen, niedrige Rosen und Erdbeeren.

Die Apostel sprechen: *O Lux mundi et sal terrae, ad nos decet te transferre.* (O Licht der Welt und Salz der Erde, unseren Reihen gehörst Du an.)

<sup>1</sup> Fast genau gleichzeitig mit dem Albrecht-Altar, nämlich 1438, ist das Gemälde des Jacobello del Fiore für Ceneda (heute Venedig, Akademie) entstanden, das die Krönung Mariae mit den neun Chören der Engel, den Patriarchen, Propheten, Aposteln, Märtyrern, Bekennern und Jungfrauen darstellt. Hier bezeichnen die Beischriften die Propheten Zacharias, Simeon, Isaías, David, Salomo und Jeremias, dazu noch Johannes Baptista.



Maria antwortet: *Ut rosae plantatio vobiscum sto in Jericho.* (Dem Rosenstrauche gleich, weile ich in Jericho bei euch.)

Erhaltung im ganzen vorzüglich, kleine Retuschen längs des Vertikalsprunges und an der Wange der Maria.

Fichtenholz, durchgesägt, Höhe 125'7 cm, Breite 112'5 cm.

Zugehöriges Außenbild: Geburt Christi, Bild 5.

INNENSEITE, MITTELTADEL, UNTERE REIHE

19. Maria im Kreise der Patriarchen. Maria in karminrotem Kleid und blauem Mantel steht inmitten von sechs Patriarchen, von denen nur die beiden vordersten durch Attribute gekennzeichnet sind, der Greis links mit dem roten Mantel durch die von den Schläfen ausgehenden Strahlen als Moses (von Pauker als Abraham bezeichnet), der rechts mit dem Lamm als Johannes der Täufer. Neben Moses ist sehr wahrscheinlich (wie Pauker glaubt) Isaak dargestellt, die drei übrigen Personen sind sehr vermutlich als Abraham, Noe und Jakob zu benennen.

Am Boden unterscheiden wir mannigfache Blumen, Maiglöckchen, Nelken und Veilchen (Symbol der Demut).

Die Patriarchen sprechen:

*Nos tua presentia patres honora filia.* (Ehre, o Tochter, uns Väter durch Deine Anwesenheit.)

Maria antwortet:

*Ut Oliva speciosa ope hic sum viscerosa.* (Wie die edle Olive bin ich mit lebenspendender Hilfe euch nahe.)

Spätere Zutat sind der grob hingestrichene Baum hinter Maria und der einen Sprung verdeckende Pilgerstab rechts. Der Erhaltungszustand ist ungünstig, die Gewänder größtenteils übermalt.

Auf der Rückseite der Tafel findet sich eine frühestens der Mitte des 16. Jahrhunderts angehörende, sehr verschwärzte Darstellung Christi am Kreuz in schräger Anordnung zwischen Maria und Johannes.

Fichtenholz, Höhe 125'7 cm, Breite 112'7 cm.

20. Maria mit dem Schutzmantel, seitlich der Chor der Angeli. Maria trägt karminrotes Kleid, unter ihrem Mantel haben die Vertreter der geistlichen und weltlichen Stände Platz gefunden, rechts der Papst in goldenem, darüber rot und grün in Brokatmusterung lasiertem Mantel, Kardinal, Bischof, drei Mönche und eine Nonne; links König und Königin, Edelleute und Bürger. Die vier Engel sind in weiße Alben gekleidet, die zwei vorderen tragen dazu perlengestickte Humeralien und Musikinstrumente, eine kleine (saitenlose) Harfe und eine Laute, die beiden rückwärtigen singen.

Die Engel sprechen:

*Curam habens singulorum, sortem tene angelorum.* (Die Du über jeden Einzelnen wachst, nimm auf Dich das Amt der Engel.)

Maria spricht: *Mater omnium bonorum hic assisto custos horum.* (Ich bin die Mutter aller Guten und beschütze sie.)

Rückseite bemalt, mit ziemlich grober Darstellung des Gebetes Christi auf dem Ölberg, etwa aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Fichtenholztafel, Höhe 125'9 cm, Breite 112'5 cm. Erhaltung der Vorderseite vorzüglich, mit Ausnahme einer groben und sinnwidrigen Zutat, vermutlich des 17. Jahrhunderts: dem Buschwerk hinter den Schultern Mariens und dem erhobenen Arm mit dem Notenblatt des rechts stehenden Engels.

Von den Knienden sind, wie oben des näheren ausgeführt wurde, König Albrecht II. und Königin Elisabeth mit Sicherheit zu identifizieren. Dadurch wurde diese Tafel zum eigentlichen Angelpunkt für die Rekonstruktion der frühen Wiener Malerei.

21. Maria mit den hl. Witwen und Frauen. Maria hat zu dem karminroten Kleid und blauen Mantel noch ein weißes Matronenkopftuch, wie es ähnlich auch die sechs Frauen zu seiten tragen. Kaiserin Helena mit dem Kreuze und Königin Hedwig mit ihren Schuhen in der Hand tragen darüber Kronen, sowie auch rechts die hl. Elisabeth von Ungarn, Markgräfin von Thüringen mit der Schüssel, die sie den Armen zur Speise bringen will. Ganz rechts in gelbem Brokatkleid mit dem Salbengefäß steht Magdalena; beide rückwärtigen Gestalten sind namenlos.

Die Frauen sprechen:

*Palmam praefers singularem ut in terra habemus parem nec in coeli curia.* (Eine Palme trägst Du, deren gleichen wir auf Erden nicht haben noch im himmlischen Reich.)

Maria antwortet:

*Sicut palma virorem omni tempore conservans, sic vobiscum sto in fide permanens.* (Wie die Palme jederzeit grünt, so bin ich mit euch dauernd im Glauben vereint.)

Fichtenholz, durchgesägt, Höhe 125'7 cm, Breite 112'6 cm.

Erhaltung im ganzen sehr gut, nur der plumpe Baum hinter Maria und der innere dunklere Kreis des Nimbus sind spätere Zutat.

Über die Erklärung dieser Darstellung, die aus der lauretanischen Litanei nicht abzuleiten ist, aus den menschlichen Schicksalen der Stifter des Altars vgl. oben.

22. Maria mit den heiligen Jungfrauen. Vor einem mit weißen Lilien übersäten Baume steht Maria lilienbekrönt und eine Lilie in der Hand. Sechs hl. Jungfrauen zu seiten, alle ebenfalls lilienbekrönt und die vier vorderen mit Lilien in den Händen. Man erkennt Barbara und Katharina, Margareta und Dorothea, letztere in rotem, durch hellere Tupfen wie aufgerauhtem Wollmantel.

Die Jungfrauen sprechen:

*Alma virgo virginum praesens orna collegium.* (Hehre Jungfrau der Jungfrauen, ziere unseren Kreis durch Deine Gegenwart.)

Maria spricht: *Ut lilium convallium hic verno decus virginum.* (Wie die Lilie in den Tälern erblühe ich, eine Zierde der Jungfrauen.)

Fichtenholz (durchgesägt), Höhe 125'7 cm, Breite 112'5 cm.

Leider ist gerade diese in der Erfindung bezaubernde Darstellung schlecht erhalten. Ziemlich gut nur die Figuren rechts und der Lilienbaum, fast ganz übermalt die linke Bildhälfte und zum größeren Teil Maria selbst.

INNENSEITEN, RECHTER FLÜGEL, UNTERE REIHE

23. Maria mit dem Chor der Märtyrer. Maria, gegen deren Brust ein langes Schwert herabragt, die selbst die Palme des Martyriums hält, ist von acht Märtyrern umgeben. Links erkennt man an den Attributen Stefanus, Petrus Martyr und Vitus (mit dem kleinen Öllämpchen), anonym bleibt ein Bischof, rechts stehen Laurentius, Sebastian mit dem Pfeil (derselbe ist sicher alt und nicht spätere Zutat), ein Ritter, nach der Kreuzfahne wohl sicher Georg und ein Namenloser. In die Stickerei auf dem Rücken der kostbaren Tunicella des Laurentius ist der österreichische Bindenschild eingefügt.

Goldgrund mit Randornament wie immer, die Schwerter mit Zinnfolie unterlegt.

Chor der Märtyrer: *Ense mente perforata, nobis assis laureata.* (Du, deren Herz vom Schwerte durchbohrt ist, sei, Lorbeerbekränzte, mit uns.)

Maria antwortet: *In Cades palma exaltata victrix vobis assum grata.* (Der ragenden Palme in Cades gleich, steh' ich als Siegerin dankbar bei euch.)

Fichtenholz, durchgesägt, Höhe 125'7 cm, Breite 112'5 cm. Erhaltungszustand sehr gut.

Zugehöriges Außenbild: Christus und Maria thronend, Bild 8.

24. Maria als Königin der Kirchenlehrer und Bekenner. Maria ist in einem Buche lesend dargestellt, zu seiten stehen vermutlich die vier lateinischen Kirchenväter Gregor, Hieronymus, Ambrosius und Augustinus, letztere beiden nicht absolut sicher in der Benennung, der eine Bischof könnte auch Albertus magnus sein; hinter ihnen vier Ordensheilige, die beiden mit weißer Kutte und schwarzer Kalotte, wahrscheinlich Karmeliter, und dann wohl Berthold aus Kalabrien und Simon Stock, der graue Valombrosaner wohl Johannes Gualbertus.

Die Kirchenlehrer sprechen: *Doctrix disciplinae Dei, nostrae assis aciei.* (Du Born göttlichen Wissens, erleuchte unseren Geist.)

Maria antwortet: *Ut vitis fructifera doctrinae hic do pocula.* (Der fruchttragenden Rebe gleich, spende ich den Trunk der Weisheit.)

Fichtenholz, durchgesägt, Höhe 125'7 cm, Breite 112'5 cm.

Namentlich in den mittleren Teilen schwere Beschädigungen, der Baum spätere Zutat, desgleichen der Stab bei Hieronymus. Maria und das Gesicht Gregors größtenteils übermalt.

Die Figuren rechts gut erhalten.

Zugehöriges Außenbild: Tod Mariae, Bild 7.



## ENEA SILVIO PICCOLOMINI ÜBER DAS AUSSEHEN KÖNIG ALBRECHTS

Die literarische Quelle bezüglich des Aussehens König Albrechts II. ist die von Enea Silvio Piccolomini (späterem Papst Pius II.) gegebene Personsbeschreibung. Die Schrift »In Europam sui temporis varias continentem historias«<sup>1</sup>, Kap. I, enthält folgende Stelle: »Repente occidit qui brevi ad summum potentiae creverat: neque enim biennio toto imperavit. Statura eius procera fuit, nervosum et validum corpus, facies terrifica, more gentis erasa barba, superius labium intonsum, vestem haud splendidam balteus auro gravis cinxit, nec unquam lateri defuit ensis. Corpus eius in Alba reconditum est.« (Plötzlich starb, der in kurzer Zeit zum Gipfel der Macht emporgewachsen war. Seine Gestalt war hochragend, sehnig und stark sein Körper, sein Antlitz flößte Furcht ein, nach der Sitte seines Volkes hatte er den Bart rasiert, die Oberlippe aber unbeschoren. Sein keineswegs prunkvolles Kleid umgürtete ein Wehrgehenk von Golde schwer. Nie fehlte das Schwert an seiner Seite. Sein Körper wurde in Stuhlweißenburg beigesetzt.) Dazu kommt noch eine zweite Stelle aus der Schrift »De viris illustribus«<sup>2</sup>: »Fuit vir magnae staturae, venationis cupidus, in armis promptus, facere quam dicere malebat: non ipse per se cernens, sed acquiescens consiliis eorum quos bonos existimavit; nigra facie, oculis terribilibus, malorum omnium hostis.« (Er war ein Mann von hohem Wuchs, ein leidenschaftlicher Jäger, beherzt im Waffenhandwerk; er zog das Handeln dem Reden vor. Er vertraute weniger seinen eigenen Augen als dem Rate derer, die er für gut hielt; er war von dunkelgebräuntem Antlitz, hatte furchteinflößenden Blick, war ein Feind aller Bösen<sup>3</sup>.) Enea Silvio hatte, wie er selbst in der Schrift »de viris illustribus« erzählt, König Albrecht persönlich gesehen. Als die Abgesandten der Kurfürsten nach der deutschen Königswahl das Dekret nach Wien brachten, kam auch Enea Silvio als Begleiter des Bischofs von Novara, Abgesandten des Herzogs von Mailand (aus Basel zu dieser Fahrt berufen), hieher. Da uns die Bilder des Albrechts-Altars so sehr in die Schicksale der Menschen, die als Stifter desselben fortleben, verstrickt haben, folgen wir mit erhöhtem Anteil der Schilderung, die Enea Silvio von der Katastrophe in Ungarn gibt: wie der Aufstand in Buda losbricht, Ladislaus Gara, der Banus magnus, in die Menge reitet und sie beschwichtigt, wie Albrecht beim Herannahen der Türken ein deutsches Heer sammeln will, die Ungarn aber, in der Besorgnis, von Deutschen bevormundet zu werden, erklären, selbst stark genug zu sein. Wie

<sup>1</sup> Aeneae Sylvii Piccolomini opera quae extant omnia, Basileae 1551. <sup>2</sup> Aeneas Sylvius Piccolomineus qui postea Pius II. P. M. De viris illustribus. Bibl. d. literar. Vereins in Stuttgart, I., 1843, pag. 66 ff. <sup>3</sup> Die Worte des Enea Silvio sind von Späteren, wie Vitus Arenpeckius, Gerard van Roo und anderen zum Teil wörtlich, zum Teil in Umschreibung wiederholt worden. Wenn F. Kenner (Die Porträtsammlung a. a. O.) anschließend an die Personsbeschreibung Albrechts sagt: »es wird hier auch des Schnurrbartes erwähnt, den er nach ungarischer Sitte trug«, so ist dies eine willkürliche Interpretation des »more gentis« bei Enea Sylvio. Dieser sagt, die Barttracht des Königs habe derjenigen des Volkes, das heißt sicher des österreichischen, entsprochen.

die Königin — eine ziemlich schöne Frau, dazu schlau und schwer zu durchschauen, mit männlicher Beherzttheit in weiblichem Körper, gewohnt, ihren Mann nach ihrem Willen zu lenken, als Tochter des vorhergehenden Königs und der ungarischen Sprache mächtig weitgehender Sympathien theilhaftig — den Standpunkt der Ungarn vertritt, diese aber den unbeliebten Deutschen, der nicht einmal ihre Sprache kennt, in unmittelbarer Nähe des Feindes im Stiche lassen, so daß er mit kleiner Gefolgschaft mit Mühe das nackte Leben rettet. Er will nach Deutschland, um ein Heer zu sammeln und sich an denen zu rächen, die ihn verraten haben. Aber auf dem Pfade durch Sumpfland, der ihn vor der Verfolgung durch die Türken schützt, wird er von Krankheit und Tod ereilt. In Wien, das der kranke König vergeblich sich gesehnt hatte zu erreichen, erhob sich, Menschenschicksale, die Symbole ihrer Zeit waren, verklärend, der nunmehr wiederentdeckte Altar der Karmeliterkirche zu den neun Chören der Engel.

## ZUR WIENER MINIATURMALEREI DER ZEIT KÖNIG ALBRECHTS II.

Erzeugnisse der Miniaturmalerei haben für die Ergebnisse dieses Buches grundlegende Bedeutung gehabt. Aus dem Vergleich mit minierten Codices war sowohl für Herzog Ernst wie für König Albrecht der Nachweis der Porträtdarstellung abzuleiten. Aber abgesehen von ihrer Rolle als Hilfsmittel historischer Erkenntnisse verdienen die feinen Miniaturen auch um ihrer selbst willen betrachtet zu werden. Es treten einige klar umrissene künstlerische Individualitäten vor uns hin, ja es werden sich allgemeine Schlüsse auf das Verhältnis der beiden Zweige der Malerei zu einander für Wien in Albrechts Zeit ergeben. Es ist ein besonders glücklicher Zufall, daß aus einem örtlich und zeitlich eng umgrenzbaren Kunstkreise Tafelbilder und Miniaturen in ausreichender Zahl und von hoher Qualität erhalten sind, um auf prinzipielle Fragen Antwort zu geben. Schwerlich gelten die Antworten nur für diesen einen Fall.

Neben dem Tafelmaler, dem Meister des Albrecht-Altars, ist für den König jener Buchmaler tätig, der die Gebetbücher in Wien und Melk geschmückt hat, und den wir den »Albrecht-Miniator« nennen wollen<sup>1</sup>.

Von ihm sind mir bis jetzt folgende Werke bekannt geworden:

1. Wien, Nat.-Bibl. Cod. 2722. Pergamenthandschrift, Gebetbuch Herzog Albrecht V. F. 1. Initialbild: Halbfigur Christi, Randdekor: Ranken mit farbigen Blumen.

F. 18'. Stifterbild (Abb.). Darstellung des Meßopfers, auf dem Altar ein Diptychon mit dem Schmerzensmann und dem hl. Georg, drei Ministranten, rechts im Betstuhl Herzog Albrecht in einfacher schwarzer Kleidung, auf dem Humerale des Priesters die Buchstaben *Ma*. Randdekor: Rankenwerk, das in goldenen Spiralen ausläuft, und farbige Blumen sowie die Wappen Altösterreich (5 goldene Alerions [Stümmeladler] auf blauem Felde) und Bindenschild einschließt.

F. 61'. Das letzte Abendmahl, an der vorderen Seite des Tisches fünf, rückwärts acht Figuren.

F. 62. Randdekor: Ranken, in welche wieder der Bindenschild und das jetzt verwaschene Wappen von Altösterreich eingefügt sind.

F. 63'. Christus auf dem Ölberg. Die Komposition in der allgemeinen Anordnung derjenigen von St. Lambrecht näherstehend als der böhmischen (etwa Meister von Wittingau). Landschaft mit blumiger Wiese, der Himmel wie auch bei allen in die freie Landschaft verlegten folgenden Szenen himbeerrot mit Goldranken und blauen Vergißmeinnichtblüten. Der Engel hält ein Spruchband: *Esto constans*. (Sei standhaft!)

<sup>1</sup> Diesem Künstler haben bereits Hermann (Beschr. Verz. der illum. Handschriften in Österreich, Bd. I, Tirol 1905, S. 6) und Tietze (Jahrbuch der Zentralkommission, III, 1905, Seite 57) ihre Aufmerksamkeit zugewendet. Ich befinde mich in der folgenden Liste der Arbeiten dieses Miniators größtenteils in Übereinstimmung mit den genannten Forschern.



- F. 65'. Gefangennahme Christi. Vorne ein Stück muscheliger Felsen, wie auf einzelnen Bildern des Meisters der Darbringung, analog aber viel ruhiger als beim Meister der Ernst-Votivtafel. Interessante Stangenwaffen.
- F. 67'. Christus vor Hannas (Ev. Joh., Kap. 18, 13). Im Faltenwurf der Gewänder macht sich hier besonders die Ähnlichkeit mit dem Wiener Meister der Darbringung geltend.
- F. 69'. Christus vor Kaiphas. Hier findet sich auch die beim Darbringungsmeister so beliebte architektonische Umrahmung des Bildes.
- F. 70'. Christus vor Pilatus<sup>1</sup>.
- F. 72. Christus vor Herodes. Wieder ist für die Innenarchitektur an den Darbringungsmeister zu erinnern.
- F. 74'. Geißelung Christi.
- F. 76'. Dornenkrönung und Verspottung Christi, gleicher Raum wie bei der Geißelung.
- F. 78'. Handwaschung des Pilatus.
- F. 80'. Kreuztragung Christi. Der Zug kommt von links aus dem Stadttor. Das Terrain hat wieder einen zarten Anklang an die Muschelformationen. Auf einer weißen Fahne sieht man einen schwarzen Steinbockkopf.
- F. 83'. Kreuzigung Christi zwischen den beiden Schächern.
- F. 85. Kreuzabnahme Christi.
- F. 86'. Grablegung Christi. Der Sarkophag parallel zur Bildfläche, vorne liegt der Deckel auf blumiger Wiese, Nikodemus und Josef von Arimathia senken den mit weißen Tüchern umwickelten Körper Christi in den Sarkophag, dahinter stehen Maria mit zwei Frauen und Johannes. Nicht unähnlich, wenn auch viel bewegter ist die Szene auf dem Hamburger Altar Meister Franckes.
- F. 88'. Auferstehung Christi. Der Heiland in weißem Mantel mit hellblauem Futter erhebt sich über blumiger Au aus der Mitte von sechs schlafenden Wächtern. (Vgl. Komposition des Meisters von Wittingau in Prag.)
- F. 89, 99, 103, 114, 196. Initialen mit Rankendekor.
- F. 132'. Das letzte Gebet der Maria. Das Bett parallel zur Bildfläche. Vor demselben nur Maria von Johannes gestützt, dahinter die elf anderen Apostel und in ihrer Mitte Christus mit der kleinen weißgewandeten Seele der Maria<sup>2</sup>. Der Faltenwurf hier auch wieder besonders fein, wie auf der analogen Szene des Darbringungsmeisters.
- F. 202. Initialbild: Halbfigur des hl. Michael als weißgewandeter Engel, der gegen den grünen Drachen kämpft.
- F. 202'. Initialbilder: Halbfiguren der hl. Johannes Baptista und Petrus.
- F. 203. Initialbilder: Halbfiguren der hl. Paulus und Andreas.

<sup>1</sup> Abgebildet bei Tietze, Jahrbuch der Zentralkommission, 1905, S. 54. <sup>2</sup> Dieses Erscheinen Christi beim letzten Gebete der Maria findet sich in der böhmischen Malerei des 14. Jahrhunderts (Tafelbild in der Propsteikirche zu Raudnitz). Vgl. R. Ernst a. a. O. und A. Matejček, Die böhmische Malerei, Bibliothek der Kunstgeschichte, Bd. 12.

F. 203'. Initialbilder der Halbfiguren der hl. Jacobus minor und Johannes Evangelista.

F. 204. Initialbilder: Halbfiguren der hl. Jacobus major und Philippus.

F. 204'. Initialbilder: Halbfiguren der hl. Thomas und Bartholomäus.

F. 205. Initialbilder: Halbfiguren der hl. Matthäus, Simon und Thaddäus.

F. 205'. Initialbild: Halbfigur des hl. Matthias.


Die beiläufige Datierung kann nur aus Porträt und Wappen erschlossen werden. Letztere lassen vor 1437 annehmen, da Ungarn, Deutsches Reich und Böhmen noch fehlen. Auffallend ist das Fehlen von Mähren, dessen Wappen Albrecht schon seit 1423 führt. An eine Entstehung vor diesem Datum ist gar nicht zu denken, da die Porträtgestalt keinesfalls einen jungen Mann darstellt. Daß Albrecht in dem für seinen persönlichen Gebrauch bestimmten Gebetbuch nur sein Hauswappen beifügen läßt, entsprach offenbar seinem auch sonst bezeugten Sinn für Einfachheit. Es ist sogar nicht einmal ausgeschlossen, daß dieses Gebetbuch von Albrecht schon als König bestellt worden sei, und daß er dieses Wiener Exemplar für Privatandacht, das zweite, gleich zu besprechende Melker Exemplar aber für offizielle Gelegenheiten habe anfertigen lassen. Immerhin bleibt am wahrscheinlichsten die Entstehung kurz vor 1437<sup>1</sup>.

2. Melk, Stiftsbibliothek Nr. 1829. Deutsches Gebetbuch Albrechts II. auf Pergament<sup>2</sup>.

F. 1'. Variante des oben beschriebenen Widmungsbildes v. f. 18'. Auf dem Altar steht ein dreiteiliges Bild mit hl. Georg, Schmerzensmann und einem nicht bestimmten jugendlichen Heiligen. Statt der zwei sind sechs Wappen, oben Alt-Ungarn, Deutsches Reich und Böhmen, unten Alt-Österreich, Bindenschild und Mähren. Die Züge des Königs scheinen bei gleicher Haltung etwas älter als auf dem vorigen Bilde.

Für dieses Exemplar ist die Entstehung nach 29. Juni 1438 und vor 27. Oktober 1439 gesichert.





3. Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, Salve Regina des Franz von Retz, 1433 für die Chorherren von Klosterneuburg geschrieben, 3. Teil, F. 1. Initiale M mit stehender Madonna mit kniendem Dominikaner, offenbar dem Autor der Bücher, Franz von Retz. Das früheste datierte Werk des Albrechtminiators, das ich bis jetzt kenne.


4. Wien, Nationalbibliothek Cod. 1767, Kanonische Stundengebete für die Kirchenfeste, lateinisch. Pergamenthandschrift. — An der sehr reichen Ausstattung dieser Prachthandschrift sind vier Hände beteiligt: der uns beschäftigende Albrechtminiator; ein zweiter, den ich aus später mitzuteilenden Gründen Ladislausminiator nenne; und ein dritter, der in Cod. 2773 der Nationalbibliothek selbst seinen Namen, Martinus, mitteilt. Ein vierter Maler hat dann an mehreren Stellen die Buchstaben König Friedrichs A E I O V, die Jahreszahlen 1447 und, wie es scheint, sein Zeichen  hinzugefügt.

<sup>1</sup> Vgl. H. Tietze, Jahrbuch der k. k. Zentralkommission N. F. III, Wien 1905, Seite 57 f, betont richtig den Zusammenhang mit dem Gebetbuch in Melk und mit Cod. 1767 der Nationalbibliothek in Wien. <sup>2</sup> Vgl. H. Tietze, Österreichische Kunsttopographie III, pol. Bez. Melk, Wien 1909, Seite 337, mit Abb.

Das Titelbild, das einen weißbärtigen Kaiser<sup>1</sup> mit jüngerer Gemahlin auf dem Throne und zu seiten links die drei geistlichen, rechts die drei weltlichen Kurfürsten (ohne Böhmen) zeigt, ist augenscheinlich mit Recht als Beweis dafür angesehen worden, daß der Kodex ursprünglich für Kaiser Sigismund bestimmt war. Ich würde glauben, er sei nicht von ihm, sondern etwa von seiner Tochter, Herzogin Elisabeth, als Geschenk für ihn bestellt worden<sup>2</sup>. Der Tod des Kaisers ließ die Arbeit ins Stocken geraten. Wie weit der Schmuck der Handschrift bis Dezember 1437 gediehen war, können wir heute nicht mit voller Sicherheit sagen. Wahrscheinlich aber ist der ganze Anteil des Albrechtminiators und des Martinus schon bis Dezember 1437 entstanden. Das unfertige Buch blieb liegen, bis es König Friedrich gelang, dasselbe in seinen Besitz zu bringen und für sich 1447 vollenden zu lassen. Gewiß haben bis 1437 nur Martinus und der Albrechtminiator daran gearbeitet, wogegen der Ladislausminiator und der hier künstlerisch ganz zurücktretende Devisenmaler (vermutlich Stefan Heuner) erst für Friedrich Hand anlegten. Die kunsthistorisch wichtigste Tatsache, die sich aus diesem Kodex ableiten läßt, ist das frühe Auftreten des Martinus (1437).

F. 1'. Titelbild: Kaiser Sigismund und Barbara von Cilli, umgeben von sechs Kurfürsten (ohne Böhmen), links die drei geistlichen, rechts die drei weltlichen. Die Wappenschilder an dem Baldachin sind nicht ausgefüllt. Von Martinus.

F. 10. Anbetung des Kindes, eines der entzückendsten Werke des Albrechtminiators. In der Mitte des unteren Randes später draufgemalt A E I O V |    (1447) und das Zeichen  des friderizianischen Malers.

F. 25. Initiale D mit dem Evangelisten Johannes, Rankenwerk mit Affen und Wappen: Bindenschild, deutscher Reichsadler, Kärnten, Steiermark. Vom Ladislausminiator. A E I O V, wieder mit dem Zeichen .

F. 47. Initiale D mit Beschneidung Christi, vom Albrechtminiator.

F. 64. Initiale D mit Anbetung der Könige, vom Albrechtminiator.

F. 79'. Initiale D mit Darbringung des Christkindes im Tempel, kompositionell ähnlich dem Bild vom Albrecht-Altar in Klosterneuburg. In den Ranken unten eine Frau mit einem Affen im Schoß. Von Martinus.

F. 91. Initiale D mit Verkündigung Mariae, unten zwei Propheten, von Martinus.

F. 99. Kalvarienberg mit den drei Kreuzen, von Martinus.

F. 108. Die Marien am Grabe, von Martinus.

F. 121. Hl. Georg, von Martinus.

F. 134. Hl. Florian, vom Albrechtminiator.

<sup>1</sup> Ein authentisches Porträt des Kaisers Sigismund befindet sich im Besitze des Fürsten Liechtenstein; in der Handschrift ist an eine Porträtähnlichkeit nicht zu denken, da der Maler den Kaiser wahrscheinlich nie gesehen hat.

<sup>2</sup> Daß Barbara von Cilli nach des Kaisers Tod noch den Codex bestellt hätte, wie oft angegeben wird, halte ich für ausgeschlossen. Wir wissen, daß diese ehrgeizige, schon von ihrem Gatten mit Mißtrauen überwachte, nach seinem Tode möglichst rasch in ihren politischen Absichten lahmgelegte Frau ganz andere Sorgen hatte.



- F. 139'. Initiale D, Totenerweckung mit dem wahren Kreuze durch die hl. Helena, vom Albrechtminiator.
- F. 145'. Initiale D mit hl. Erasmus, vom Albrechtminiator.
- F. 151'. Pfingstfest, vom Albrechtminiator.
- F. 163. Enthauptung des Täufers und Überbringung des Hauptes an die Eltern durch Salome, von Martinus.
- F. 167. Die Trinität, Gottvater mit dem Kreuz Christi und der Taube, vom Albrechtminiator.
- F. 171. Das Altarsakrament, von Martinus.
- F. 177. Hl. Vitus, vom Albrechtminiator.
- F. 181. Initiale D mit hl. Petrus und Paulus, vom Albrechtminiator.
- F. 187. Initiale D mit Heimsuchung, vom Albrechtminiator.
- F. 191. Initiale D mit thronendem Gottvater, vom Albrechtminiator.
- F. 196. Initiale D mit hl. Christophorus, vom Albrechtminiator.
- F. 202. Letztes Gebet der Maria und Christus, welcher deren Seele aufnimmt, vom Albrechtminiator.
- F. 207. Initiale D mit hl. Bartholomäus, vom Albrechtminiator.
- F. 211'. Hl. Aegidius mit der Hirschkuh in Initiale D, vom Albrechtminiator.
- F. 215. Initiale D mit Geburt Mariae, mit dem Bade des neugeborenen Kindes, auffallendes Interieur, vom Ladislausminiator.
- F. 220. Hl. Matthäus, schreibend, vom Ladislausminiator.
- F. 226. Die drei Erzengel in weißen Gewändern, in der Mitte Michael, vom Albrechtminiator.
- F. 230. Alle heiligen, vom Albrechtminiator.
- F. 235'. Hl. Leonhard, vom Albrechtminiator.
- F. 239. Sitzende hl. Barbara, vom Albrechtminiator.
- F. 244. Marter der hl. Apollonia, von Martinus.
- F. 247. Vigiliae mortuorum, Bischöfe und Kleriker an der Bahre, von Martinus.
- F. 257. Initiale D mit Beweinung Christi, von Martinus.
- F. 261'. Initiale D, Beginn der Lobpsalmen, junger König (David) vor Altar kniend, von Martinus.
- F. 267. Drei Bilder: Gottvater mit dem Leichnam Christi, Veronika vor dem Schweißstuch mit Christi Antlitz kniend, Pfingstfest, von Martinus.
- F. 268'. Hl. Michael, Georg und Sigismund, von Martinus.
- F. 268. Hl. Achatius, Christoph und Leonhard, Gefangene befreiend, von Martinus.
- F. 269. Hl. Eustachius und Justina mit dem Einhorn, die Navicella (Christus rettet Petrus auf den Wogen schreitend), von Martinus.
- F. 272. Darstellung der Beichte, von Martinus.

F. 280. Hl. Martin beschenkt den Bettler, von Martinus.

F. 289. Die hl. Katharina kniet vor dem Rade, von Martinus.

F. 294. Berufung der Söhne des Zebedäus durch Christus, von Martinus.

5. Schloß Ambras, Bibelfragmente, Cod. 62 und 63. Cod. 63. F. 2. Titelblatt zum Buch Hiob, Initialbild: Der Dulder, von seinem Weib und seinen Freunden verspottet. Rankenwerk analog demjenigen des Albrecht-Gebetbuches<sup>1</sup>.

Reichen die datierbaren Werke des Albrechtminiators auch nur von 1455—1459, so dürfen wir wohl zweifellos eine längere Wirkungszeit für ihn annehmen. Eher dürfte man dabei noch in die 1420 er Jahre zurückgreifen, wogegen der Künstler in der Zeit der reichen Produktion für König Friedrich von 1446 an (den beigeschriebenen Jahreszahlen zufolge) entweder nicht mehr lebte oder doch gewiß nicht für den Hof gearbeitet hat<sup>2</sup>. Auffallend ist die ganz enge Verwandtschaft seines Stiles mit dem der Wiener Tafelmalerei seiner Zeit. Das Bilderschema der Großmalerei, wie es der Darbringungsmeister geschaffen hatte, wird nahezu ohne Veränderungen von dem Miniator in Anwendung gebracht; die Gestaltung der Szenen, der architektonische Hintergrund als Einblick in den Innenraum oder als schräggestellter Thronaufbau, ja auch der so äußerst charakteristische und reizvolle Faltenstil sind Tafel- und Miniaturbildern gemeinsam. So erweitert der reiche Passionszyklus des Gebetbuches unsere Anschauung von der gesamten Wiener Malerei der 1430 er Jahre.

Der Meister des Albrecht-Altars blieb mit seinem älteren Werke, von dem wir noch vier Tafeln besitzen, noch halbwegs in diesen Geleisen, wogegen er sich in dem Marienleben seines Hauptwerkes dann großartig in neue Sphären erhob. Auch um diesen Wandel, diese künstlerische Tat klar zu erkennen, war es erforderlich, den Arbeiten des Albrecht-Miniators mit ihrer besonderen Farbenschönheit und stillen Anmut einige Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Cod. 1767 hat uns dazu noch einen überraschenden Ausblick gegeben. Ein jüngerer Meister der Buchmalerei, Martinus Opifex, wie er sich in Cod. 2773 der Nationalbibliothek in Wien nennt, tritt hier mit ganz neuartiger Anschauung auf den Plan. Martinus ist ohne richtunggebende Eindrücke der westeuropäischen Kunst (Frankreich, Burgund) nicht denkbar. Dabei gibt es aber deutsche Maler, in fernen Gauen, wie den Meister der Darmstädter Passion am Mittelrhein<sup>3</sup> und den Meister des Barbara-Altars von 1447 in Breslau, auch Konrad Witz in Basel, mit deren Formensprache die seine auffallende Ähnlichkeiten aufweist. Wie er als Meteor, fertig in seiner Kunst und ohne jeden Zusammenhang mit der älteren Wiener Entwicklung, auftritt, so entschwindet er auch wieder unseren Blicken. Er malt für König Friedrich noch Cod. 326 (Wien), eine *Legenda Aurea*, 1447 vollendet,

<sup>1</sup> Vgl. Herman J. Hermann, *Beschr. Verz. d. Handschriften in Österreich*, Bd. I, Tirol (1905), S. 6, mit Abb.

<sup>2</sup> An seine Art erinnert noch der Schmuck eines Klosterneuburger Missale von 1452 (Stiftsbibliothek, Cod. 72), das man entweder als einen Nachklang seiner Kunst oder vielleicht sogar als ein Spätwerk des gleichen Miniators auffassen könnte. <sup>3</sup> Vgl. H. Thode, *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, XXI, 1900, und F. Back in *Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst*, I, 1924.

dann verliert sich seine Spur. Eine genauere Untersuchung über diesen wichtigen und interessanten Maler behalte ich mir für eine andere Stelle vor.

Mit der durch Cod. 1767 veranlaßten Erwähnung des von uns sogenannten Ladislausminiators greifen wir schon über die für diese Untersuchung gesteckte zeitliche Grenze hinaus. Seine Arbeit an Cod. 1767 scheint erst für Friedrich 1447 eingesetzt zu haben. Wenig früher, etwa um 1446, malte er das sehr reizvolle Titelbild zu der von dem Benediktiner Simon von Melk für König Ladislaus geschriebenen lateinischen Grammatik (Cod. 23<sup>x</sup>, Wien, Nationalbibliothek), das den jungen König, vor Petrus und Paulus kniend, darstellt. In dem Büchlein ist Simon von Melk nur als Schreiber genannt, wir dürfen den Namen nicht ohneweiters auch auf den Illuminator übertragen<sup>1</sup>, müssen uns daher mit der oben gewählten Umschreibung nach diesem reizvollsten Werke seiner Hand behelfen. Das, soweit mir bisher bekannt, umfangreichste Werk dieses Miniators ist der Schmuck eines für Klosterneuburg geschriebenen Missale (Stiftsbibliothek, Cod. 78). Die früheste sicher datierbare Arbeit des Ladislausminiators ist in dem Missale der Grazer Universitätsbibliothek, Cod. III, 128, erhalten, das Nicolaus Presbytos de Czwitavia (Zwittau in Mähren), 1445 der Madonna zu Mariazell als Geschenk darbrachte<sup>2</sup>. Auch der Ladislausminiator tritt aus dem Bezirke der älteren Wiener Tradition schon heraus, wir werden uns auch mit seiner Kunst erst bei späteren Untersuchungen zu beschäftigen haben.

<sup>1</sup> Vgl. darüber Josef Neuwirth, Die Herstellungsphasen spätmittelalterlicher Handschriften, Repertorium für Kunstwissenschaft, XVI, 1893. <sup>2</sup> Ich verdanke die Bekanntschaft mit diesem vorzüglichen Werke dem freundlichen Hinweise von Ferd. Eichler.





## TAFELVERZEICHNIS

### DIE STEIRISCHE BILDERGRUPPE

Meister der Votivtafel Ernst des Eisernen

Votivtafel Ernst des Eisernen / St. Lambrecht, Steiermark

Kreuztragung Christi / St. Lambrecht

Christus auf dem Ölberg / St. Lambrecht

Kreuzigung Christi / Wien

Kreuztragung / Wien

Österreichischer Maler um 1440, Kreuzigung / Linz, Museum

Ernst der Eiserne vor der Madonna knieend / Wien, Nat.-Bibl., Cod. Ser. Nov. 89

Steirischer Maler um 1420

Martyrium des hl. Andreas / St. Lambrecht

Enthauptung des hl. Dionysius / St. Lambrecht

Steirischer Maler um 1400

Vierteiliger Altaraufsatz / Museum Johanneum, Graz

Steirischer Maler vom Anfange des 15. Jahrhunderts

Verkündigung / St. Lambrecht

Votivbild (Bruchstück) / St. Lambrecht

Madonna mit Engeln / St. Lambrecht

Steirischer Meister der Kreuzigungen

Pfingstfest / St. Lambrecht

Verkündigungsalter / St. Lambrecht

Außenbilder des Verkündigungsaltars / St. Lambrecht

Kreuzigungsaltärchen / St. Lambrecht

### DIE WIENER MALERSCHULE

Wiener Meister der Darbringung

Darbringung des Christkinds / Klosterneuburg, Stiftsmuseum

Letztes Gebet der Maria / Klosterneuburg, Stiftsmuseum

Krönung der Maria / Klosterneuburg, Stiftsmuseum

Christus am Kreuz / Klosterneuburg, Stiftsmuseum

Anbetung des Kindes / Wien, Galerie

Darstellung des Christkinds im Tempel / Wiener-Neustadt, Stift Neukloster

Verkündigung / Klosterneuburg (Werkstattarbeit)

Noli me tangere / Klosterneuburg (Werkstattarbeit)

Madonna, Handzeichnung / Berlin, Kupferstichkabinett

Hl. Dorothea, Holzschnitt / Berlin, Kupferstichkabinett  
Stifterbild im Gebetbuch Herzog Albrecht V. / Wien, Nat.-Bibl., Cod. 2722

#### Meister des Albrechts-Altars

Die Verstoßung des Joachim aus dem Tempel / 1910 im Wiener Kunsthandel  
Verkündigung / Berlin, Kaiser Friedrich-Museum  
Anbetung des Christkinds / Ungarn, Privatbesitz  
Heimsuchung / Wiener-Neustadt, Stift Neukloster

#### DER ALTAR KÖNIG ALBRECHTS II.

Maria mit dem Schutzmantel / Ausschnitt  
Maria mit den hl. Witwen und Frauen

#### Die Außenflügel

Die Geburt der Maria / Ausschnitt  
Begegnung von Joachim und Anna  
Die Geburt der Maria  
Anbetung des Christkinds  
Darbringung des Christkinds  
Heimsuchung Mariae  
Verkündigung Mariae  
Zwei Hirten / Ausschnitt aus dem Bild der Anbetung des Christkinds  
Der Tod Mariae / Ausschnitt  
Der Tod Mariae  
Christus und Maria thronend

#### Die Innenflügel

Maria umgeben vom Chor der Troni  
Maria mit dem Chor der Dominationes  
Maria umgeben vom Chor der Seraphim  
Maria umgeben vom Chor der Cherubim  
Maria mit dem Chor der Archangeli  
Maria mit dem Chor der Virtutes  
Maria mit dem Chor der Principatus  
Maria mit dem Chor der Potestates  
Maria mit dem Chor der Potestates / Ausschnitt  
Maria mit den zwölf Aposteln  
Maria im Kreise der Propheten  
Maria im Kreise der Patriarchen  
Maria mit dem Schutzmantel  
Maria mit den hl. Jungfrauen  
Maria mit dem Chor der Märtyrer  
Maria als Königin der Kirchenlehrer



## TAFELN



## DIE STEIRISCHE BILDERGRUPPE







VOTIVTADEL ERNST DES EISERNEN ST. LAMBRECHT, STEIERMARK



ADORATION OF THE KINGS  
BY ST. LAMBERT



ADORATION OF THE KINGS  
BY ST. LAMBERT





THE NATIVITY. BY CARLO CRIVELLI. 15TH CENTURY. GALLERIA D'ARTE, MILAN.



THE VIRGIN AND CHILD. BY CARLO CRIVELLI. 15TH CENTURY. GALLERIA D'ARTE, MILAN.



MEISTER DER VOTIVTAFEL ERNST DES EISERNEN, KREUZIGUNG CHRISTI  
WIEN, PRIVATBESITZ



MEISTER DER VOTIVTAFEL ERNST DES EISERNEN, KREUZTRAGUNG  
WIEN, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM

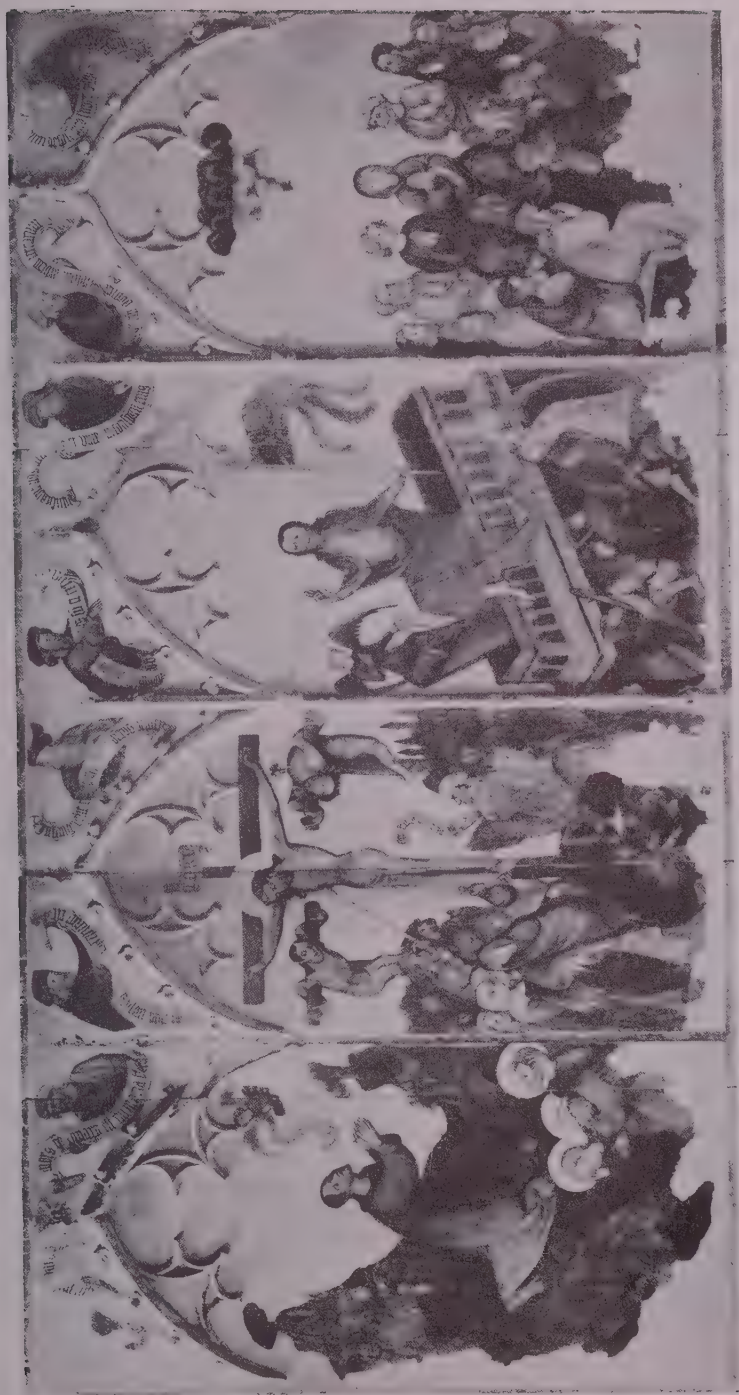




STEIRISCHER MALER UM 1420. MARTYRIUM DES  
HL. ANDREAS / ST. LAMBRECHT



STEIRISCHER MALER UM 1420. ENTHAUPUNG DES  
HL. DIONYSIUS / ST. LAMBRECHT



STEIRISCHER MALER UM 1400. VIERTEILIGER ALTARAUFsatz (AUS JUDENBURG) / MUSEUM JOANNEUM, GRAZ



STEIRISCHER MALER VOM ANFANGE DES 15. JAHRHUNDERTS / STIFT ST. LAMBRECHT  
 1. VERKÜNDIGUNG, 2. VOTIVBILD (BRUCHSTÜCK), 3. MADONNA MIT ENGELN





STEIRISCHER MEISTER DER KREUZIGUNGEN / ST. LAMBRECHT  
1. PFINGSTFEST, 2. VERKÜNDIGUNGSALTAR



STEIRISCHER MEISTER DER KREUZIGUNGEN

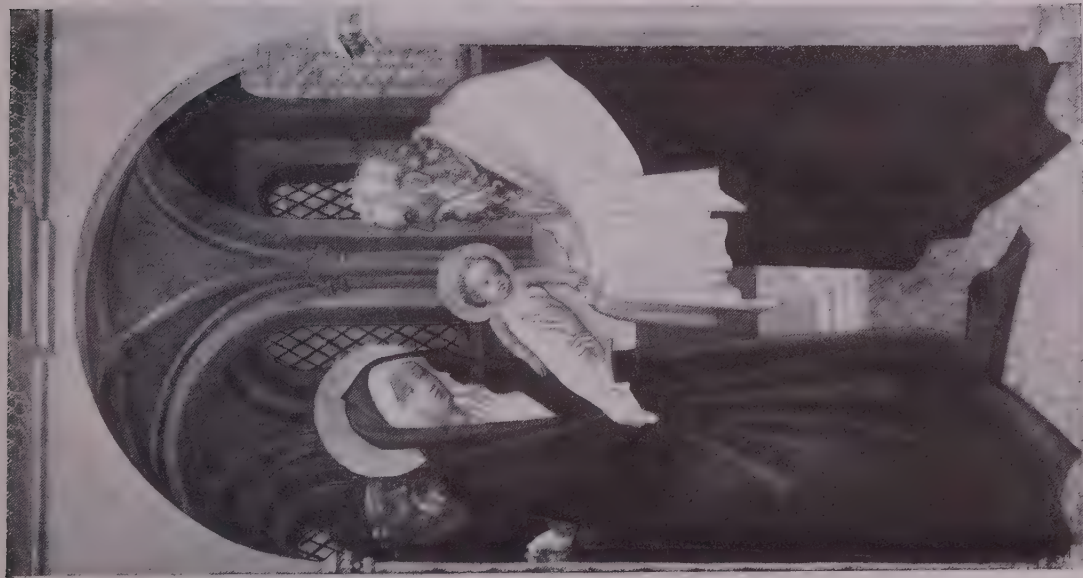


ST. LAMBRECHT. 1. AUSSENBILDER DES ALTARS DER VORHERGEHENDEN TAFEL  
2. KREUZIGUNGSALTÄRCHEN

# DIE WIENER MALERSCHULE







WIENER MEISTER DER DARBRINGUNG  
DARBRINGUNG DES CHRISTKINDES / KLOSTER-  
NEUBURG, STIFTSMUSEUM



WIENER MEISTER DER DARBRINGUNG  
LETZTES GEBET DER MARIA / KLOSTER-  
NEUBURG, STIFTSMUSEUM



WIENER MEISTER DER DARBRINGUNG  
KRÖNUNG DER MARIA / KLOSTERNEUBURG, STIFTSMUSEUM





WIENER MEISTER DER DARBRINGUNG  
CHRISTUS AM KREUZ / KLOSTERNEUBURG, STIFTSMUSEUM



WIENER MEISTER DER DARBRINGUNG, ANBETUNG DES KINDES / WIEN, GALERIE



WIENER MEISTER DER DARBRINGUNG, DARSTELLUNG DES CHRISTKINDES IM TEMPEL  
WIENER-NEUSTADT, STIFT NEUKLOSTER





WERKSTATT DES WIENER MEISTERS DER DARBRINGUNG / KLOSTERNEUBURG  
VERKÜNDIGUNG, NOLI ME TANGERE



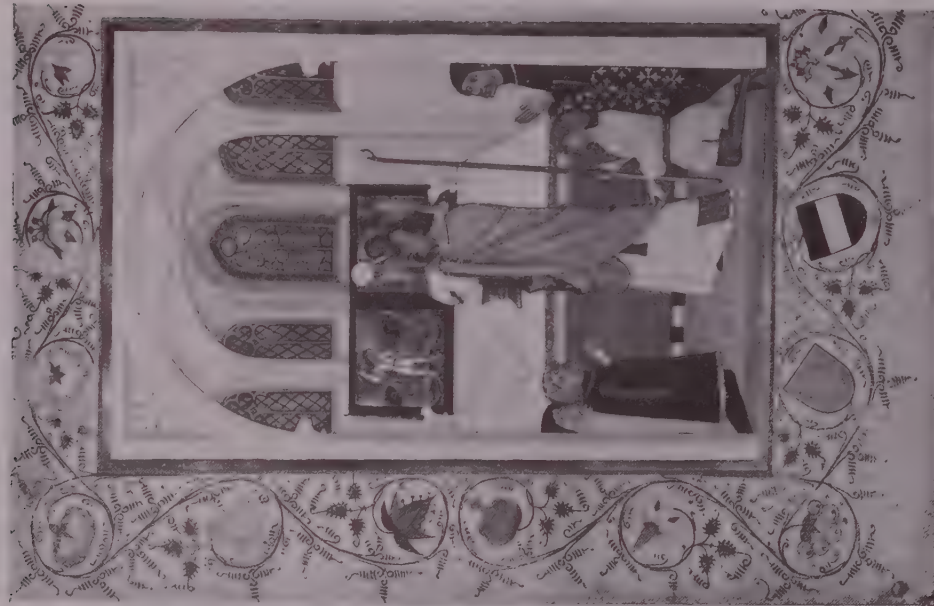


WIENER MEISTER DER DARBRINGUNG  
MADONNA, HANDZEICHNUNG / BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT



HL. DOROTHEA, HOLZSCHNITT / BERLIN,  
KUPFERSTICHKABINETT





STIFTERBUCH IM GEBETBUCH HERZOG ALBRECHT V. / WIEN, NAT. BIBL., COD. 2722  
MEISTER DES ALBRECHT-ALTARS, DIE VERSTOSSUNG DES JOACHIM AUS DEM TEMPEL 1910 IM WIENER KUNSTHANDEL





MEISTER DES ALBRECHTS-ALTARS. VERKÜNDIGUNG  
BERLIN, KAISER FRIEDRICH-MUSEUM



MEISTER DES ALBRECHTS-ALTARS. ANBETUNG DES CHRIST-  
KINDES / UNGARN, PRIVATBESITZ



MEISTER DES ALBRECHTS-ALTARS, HEIMSUCHUNG / WIENER-NEUSTADT,  
NEUKLOSTER

DER ALTAR KÖNIG ALBRECHTS II.







ALBRECHTS-ALTAR, MARIA MIT DEM SCHUTZMANTEL / AUSSCHNITT



ALBRECHTS-ALTAR, MARIA MIT DEN HL. WITWEN UND FRAUEN





ALBRECHTS-ALTAR, DIE GEBURT DER MARIA / AUSSCHNITT



ALBRECHTS-ALTAR, BEGEGNUNG VON JOACHIM UND ANNA



ALBRECHTS-ALTAR, DIE GEBURT DER MARIA



ALBRECHTS-ALTAR, ANBETUNG DES CHRISTKINDES



ALBRECHTS-ALTAR, DARBRINGUNG DES CHRISTKINDES





ALBRECHTS-ALTAR, HEIMSUCHUNG MARIAE



ALBRECHTS-ALTAR, VERKÜNDIGUNG MARIAE



ALBRECHTS-ALTAR. ZWEI HIRTEN / AUSSCHNITT AUS DEM BILD DER ANBETUNG DES CHRISTKINDES





ALBRECHTS-ALTAR, DER TOD MARIAE / AUSSCHNITT



ALBRECHTS-ALTAR, DER TOD MARIAE

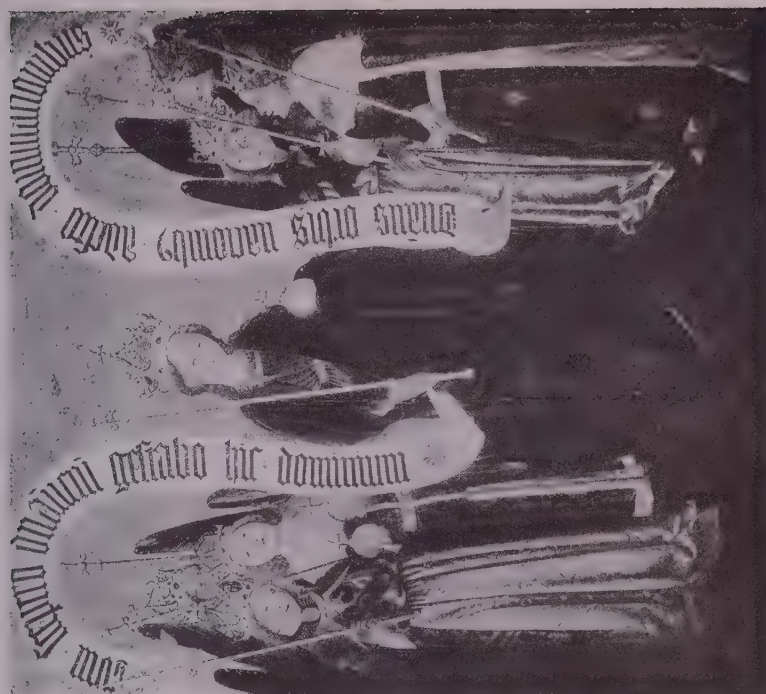


ALBRECHTS-ALTAR, CHRISTUS UND MARIA THRONEND





ALBRECHTS-ALTAR, MARIA UMGEHEN VOM CHOR  
DER TRONI



ALBRECHTS-ALTAR, MARIA MIT DEM CHOR  
DER DOMINATIONES





ALBRECHTS-ALTAR, MARIA UMGEHEN VOM CHOR DER SERAPHIM



ALBRECHTS-ALTAR, MARIA UMGEHEN VOM CHOR DER CHERUBIM



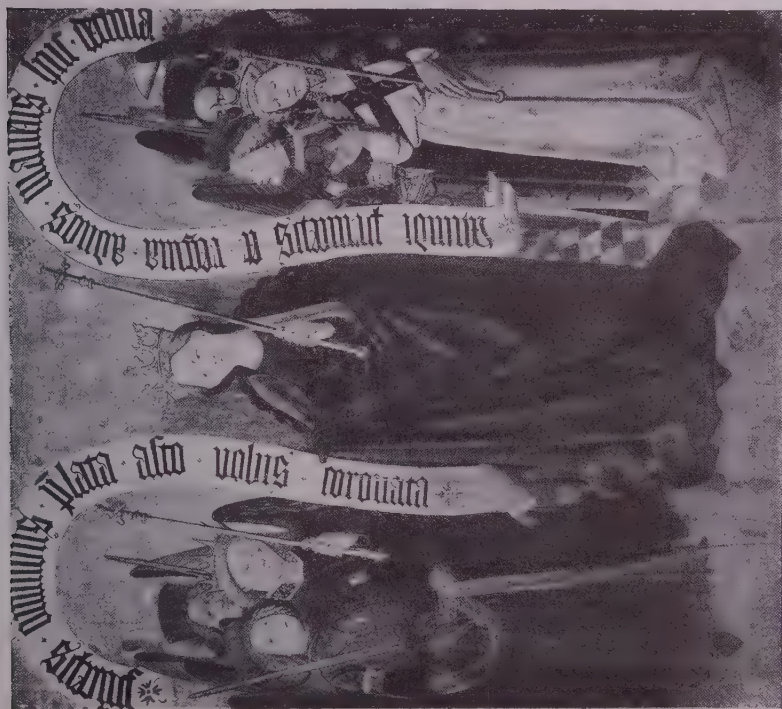


ALBRECHTS-ALTAR, MARIA MIT DEM CHOR DER ARCHANGELI



ALBRECHTS-ALTAR, MARIA MIT DEM CHOR DER VIRTUTES





ALBRECHTS-ALTAR, MARIA MIT DEM CHOR DER  
PRINCIPATUS



ALBRECHTS-ALTAR, MARIA MIT DEM CHOR DER  
POTESTATES



ALBRECHTS-ALTAR, MARIA MIT DEM CHOR DER POTESTATES / AUSSCHNITT





ALBRECHTS-ALTAR, MARIA MIT DEN ZWÖLF APOSTELN





ALBRECHTS-ALTAR, MARIA IM KREISE DER PROPHETEN



ALBRECHTS-ALTAR, MARIA IM KREISE DER PATRIARCHEN



ALBRECHTS-ALTAR, MARIA MIT DEM SCHUTZMANTEL



ALBRECHTS-ALTAR, MARIA MIT DEN HEILIGEN JUNGFRAUEN



ALBRECHTS-ALTAR, MARIA MIT DEM CHOR DER MÄRTYRER



ALBRECHTS-ALTAR, MARIA ALS KÖNIGIN DER KIRCHENLEHRER











\*P3-AHU-261\*